



# التوجه الاجتماعي في مصر المعاصرة

المجلد الثاني



0050291

Bibliotheca Alexandrina







المجلس الأعلى للثقافة

**التوجه الإجتماعي  
للفنّان المصري المعاصر**

**عز الدين نجيب**



١٩٩٧



● لوحة الغلاف :

عمل مركب – للفنان حمدي أبو المعاطي

● تصميم وإخراج : الفنان عز الدين نجيب

● إشراف جرافيكى : الفنان محمود القاضى

---



## مقدمة

لم يكن الفن فى أى عصر من العصور مجرد حلية خارجية يتحلى بها مجتمع أو طبقة من طبقاته، كما لم يكن مجرد شاهد سلبي محايد على عصر ما أو على مرحلة مفصلية لتحويلات جوهرية فيه، بل كان - على مر العصور - تنظيمًا خلاقًا «للبناء الفوقى» للمجتمع، فى منظومة محكمة من القوانين التى أدركها الإنسان لفهم الوجود وفلسف حياته على أساسها، تتضمن الأديان والقيم والأخلاق والأعراف، وكان فى أحيان عنصرا فعالا فى تحقيق تحولات فى الفكر الذى يحكم المجتمع، عقائديا كان أو سياسيا أو اجتماعيا، وحتى لو بدا على السطح أنه كان مجرد وسيلة للزينة لدى الطبقات الحاكمة، أو للمنفعة البحتة لدى المحكومين، فإنه بذلك كان مليا لاحتياج طبقي، أو معبرا عن ارتباطه بظواهر بيئية أو عقائدية أو سلوكية لجماعة من الجماعات فى عصر بعينه، محتفظا - فى الوقت ذاته - بدور الشاهد والوثيقة التاريخية، وفى جميع الأحوال فهو قائم بوظيفة اجتماعية على أرضية منحازة لموقف سياسى، سواء كان منتجه واعيا بذلك أم لا ..

وغنى عن البيان أن هذا المفهوم ينطبق على الفن المصرى عبر مراحل الحضارية المتعاقبة، كما ينطبق على فترات التخلف الحضارى بين تلك المراحل، ويبدو أكثر وضوحا بالنسبة لنشأة وتطور حركة الفن المعاصر بمصر منذ جيل الرواد ..



لكن ثمة تحولات جذرية فى حركة الفن العالمى برزت نتائجها منذ بدايات القرن العشرين وتفجرت أكثر خلال الحريين العالميتين الأولى والثانية وفى أعقابهما، وانعكست هذه النتائج بنفس التفجير على حركات الفنون الحديثة فى العالم أجمع - ومنها البلاد النامية المختلفة - وأدت فى مجملها إلى قصور فى الشرايين والأوردة الدموية بين الفنان والمجتمع، ودفعت بالفن نحو التجارب التقنية بحثا عن دلالات جمالية جديدة للغة البصرية دون انشغال بدلالات مضمونية أو سعى إلى تواصل اجتماعى، مكتفية بمتعة البناء والهدم واثارة الاكتشاف اللغوى، وهى تحولات لها محركاتها وأسبابها الموضوعية داخل المجتمعات الغربية التى نبعت منها، وداخل طبيعة العصر والظروف الاقتصادية والسياسية التى شجعتها . .

وقد انعكست هذه التحولات على حركة الفن المصرى الحديث عبر مسارها الطويل بدرجات ومستويات مختلفة . . . منها ما هو ايجابى . . اخصب الرؤى البنيوية للابداع الفنى وربطه بايقاع العصر الحديث، وأفسح الطريق لانبثاق اشراقات جمالية جديدة فى أعمال الفنانين المصريين، مع احتفاظهم بخيوط الاتصال مع المجتمع، عبر مستويات تعبيرية والتحامية تتراوح بين الالتزام بقضايا المجتمع والحلم بتغييره أو تثويره أو رقيه، وبين الغوص فى عالمه السفلى أو البحث عن هويته المتميزة من خلال معطيات الزمان والمكان بدلالاتهما الاسطورية والاجتماعية والجمالية . . .

ومن هذه الانعكاسات ما هو سلبى، طبع الحركة الفنية بطابع شكلاى منعزل عن المجتمع .

فى هذه الدراسة أحاول أن أتلصص تضاريس وأبعاد الاتصال بين الفنان المصرى والمجتمع وتجلياتها المختلفة، ليس فقط من منطلق الموضوع أو الشكل



أو الرمز أو الدلالة الاجتماعية، بل - وقبل ذلك كله - من منطلق موقف ورؤية الفنان تجاه المجتمع، وانعكاساتهما على إنتاجه شكلا ومضمونا، وهما تحددان فى النهاية هذه التجليات كما تحددان الدور الاجتماعى للفن .

ولما كانت المساحة التاريخية التى تشملها الدراسة أعرض بكثير من مساحة صفحاتها المحدودة، فقد ركزت جهدى على محاولة فك الاشتباك بين الخيوط المتشابكة والمعقدة لأجيال وتيارات الحركة الفنية، وعلى وضع علامات الطريق وشق عمرات احتمالية أكثر منها يقينية - للوصول إلى الهدف .

وأعترف بأنها مهمة أضخم بكثير من جهود ناقد أو باحث فرد، خاصة مع صعوبة توفر المعلومات أو الوثائق والمراجع التاريخية، لكن حسبى أولا أننى بذلت أقصى طاقتى لتوخى الأمانة التاريخية، والحذر عند الاستدلال أو الوصول إلى النتائج، وحسبى ثانيا أن يكون لى شرف فتح هذا الطريق أمام جهود نقدية مكثفة تأتى من بعدى، لتلقى مزيدا من الضوء على هذا الطريق، أو ربما لتتناقض معه وتهدمه، بحثا عن طريق غيرة .



## الفصل الأول

### بزوغ الحركة الفنية ... والتغيير الاجتماعى

#### بين رفض الفن الدخيل وقبوله :

بلغ التخلف الحضارى لمصر ذروته - كما هو معروف - فترة حكم العثمانيين حتى أواخر القرن الثامن عشر، وليس مصادفة أن تتزايد فى ذلك العصر أهمية انتاج « الفنون الصغرى » ذات الطابع النفعى والتزيينى - الزخرفى البحت - على حساب « الفنون الكبرى » مثل التصوير والنحت، تلك التى سقطت ضحية تأويلات فكرية ضيقة الافق خلت من الاستنارة والاجتهاد، وانتهت بالتحريم الكلى لهذه الفنون، أو - فى أحسن الاحوال - إلى الضعف والركاكة، بل لم تسلم من الضعف والركاكة ايضاً الفنون التزيينية والنفعية، لأن العصر كان عصر خمول ومجاعات وخوف، وكبت لروح الخلق والاجتهاد، وافتقاد للقيم والمثل العليا، وانقطاع تام عن العالم الخارجى، بينما انصرف حكام مصر الاتراك إلى المتع الدنيا، وإلى النهب والسلب والصراع على الحكم .

ولم تفق مصر من هذا الاغماء الحضارى - الذى استمر اربعة قرون - الا مع اجتياح الحملة الفرنسية لها عام ١٧٩٨، أفاقت منبهة بما رآته على أيدي



علمائها ورساميها من تجارب كيميائية واختراعات وآلات ورسوم ومطبوعات، نقلت المصريين من ظلام القرون الوسطى إلى العصر الحديث، وفتحت امامهم باب التساؤل والاجتهاد والانفتاح على عالم جديد .

وأيا كان ما جسده هذه الحملة من معان سيئة ترتبط بالاستعمار وقهر الارادة الوطنية للشعب، فقد أسفرت عن تحولات فكرية هامة، ما يعيننا منها هنا . . هو أنها كانت بمثابة التربة التى نبتت فيها البذور الاولى للحركة الفنية الحديثة فى مصر . . وعلى نفس المسار جاءت فترة حكم محمد على وأسرته حتى أوائل القرن العشرين . فبقدر ما أتت به من مظالم ومعاناة للشعب، فقد فتحت لمصر آفاقا جديدة ما كانت لتفتح أمامها من قبل . . ذلك أن استقلال مصر عن الخلافة العثمانية كان مدخلا للشعور بالذات المصرية ومؤشرا لبزوغ فكرة « الوطنية » بعد اغتراب عنها دام ألفى عام، وكان أيضا ايدانا بانتهاء الحكم الشيوقراطى « الدينى » للخلافة العثمانية تحت شعار «أمة الاسلام» ونشأة نظام مدنى تفصل فيه الدولة عن الدين . . ونستطيع أن نجد نتائج هذا التحول الفكرى والوطنى بارزة فى ابداعات الجيل الأول من الحركة الفنية فى مصر . . ومن جهة أخرى فقد كان انفتاح مصر على أوربا مدخلا للتعرف على فنونها الجميلة واكتشاف اوجه الجمال فيها، مما أدى إلى استقدام فنانيين اوربيين إلى مصر أيام محمد على وأسلافه لرسم ونحت أعمال فنية تخلدهم وتجمل قصورهم وتنتصب ( فى الميادين الكبرى ) رموزا لقوتهم وانتصاراتهم . كما أدى ذلك الانفتاح على اوربا إلى استيراد تحف فنية فى مجالات التجميل والاغراض النفعية، مما أحدث تحولا فى الذوق الفنى للطبقة الارستقراطية عن الفنون العربية التقليدية محاكاة « للموضه » الجديدة وللشادة الجدد . .

والدلالة الاجتماعية هنا للتحول الفنى والذوقى ليست فى حاجة إلى توضيح، فقد أصبح الفن أحد أدوات ومظاهر الاستقراطية الوريثة لطبقة



الأتراك المخلوعة، معبرا عن توجهاتها السياسية والثقافية وتبنيها لأساليب الحياة الأوربية، ونظرا لأن الحياة الاجتماعية لعامة الشعب لم يطرأ على توجهاتها وثقافتها مثل هذا التغيير الذى حدث فى القمه، فقد بقيت القاعدة الشعبية منفصلة عن الفنون الجديدة .

وإذا كان الفنانون الأوربيون، الذين جاءوا للقامة فى مصر - قد نهجوا نهجا مختلفا، بمعاشتهم للمصريين فى حياتهم اليومية والاجتماعية، معبرين فى لوحاتهم عن مظاهرها المختلفة، فانهم لم يستهدفوا بذلك الارتقاء بالذوق الجمالى للشعب، بقدر ما كانوا يتخذونه مادة لفن جديد يرضي السادة أو الباحثين عن « روح الشرق » وربما استهدفوا بهذا الفن - من ناحية أخرى - أن يعمل على امتصاص الشعور الشعبى المعارض لفكرة التصوير، ذلك الشعور الذى رسخه فى نفوس العامة من قبل: الفهم الدينى الضحل للفن، ولا تملك الدليل على مدى نجاحهم فى هذا الهدف، بل لعل العكس هو المؤكد، حيث ظل الشعب متمسكا بفنونه الخاصة متجلية فى أنماطه الشعبية والزخرفية والتطبيقية التى تتبع تقاليد القديمه، وبالرغم من تزايد عدد الفنانين الأجانب فى مصر واتخاذهم أحياء شعبية يقيمون بها على نسق حى مونا مارتى فى باريس، وعلى الرغم من احتضان الخديوى والأمراء لمعارضهم بالقاهرة ابتداء من عام ١٨٩١، فلم يصل إلينا إنتاج لفنانين مصريين يقلد فنونهم، التى كانت تنتمى إلى مدارس الفن الأوربية منذ منتصف القرن التاسع عشر، وظل هذا الانفصال قائما أكثر من نصف قرن بين الفنون الأرستقراطية والأجنبية من جهة وبين الفنون التقليدية والشعبية من جهة أخرى حتى العقد الأول من القرن العشرين، حين أنشئت مدرسة الفنون الجميلة ١٩٠٨ على يد الأمير يوسف كمال، وقد جاءت لتحسم الصراع بين الاتجاهين لصالح الفن الأوربى الخالص، ذلك أن مناهجها واساتذتها واغراضها كانت جميعا أوربية بحتة . .



وكان يمكن لهذا الغرس الفنى الوليد ان يموت فى مهده، لرفض التربة الاجتماعية له، ولافتقاده أية روابط بطابع البيئة وثقافتها وجذوها الحضارية، لولا ثلاثة عوامل أساسية:

الاول : هو حملة المفكرين المصريين ورجال التنوير منذ نهاية القرن الماضى وأوائل القرن العشرين لاقتناع الرأى العام بأهمية الفنون وضرورة الارتقاء بالذوق الجمالى ومحو أى التباس حول تعارض النحت والتصوير مع الدين، بدءا من الشيخ محمد عبده وقاسم أمين وعبد الله النديم ولطفى السيد، مشاركين فى تغذية مناخ النهضة التحررية الداعية إلى الاخذ بسبل التقدم العصرى فى أوربا - ثقافيا واجتماعيا - وإلى احياء دورنا الحضارى القديم والوقوف على اقدامنا بثقة فى سباق التمدين .

والثانى : هو اقبال بعض أبناء الطبقات الثرية الجديدة فى بدايات هذا القرن على مراسم الفنانين الاجانب لدراسة الرسم والنحت على ايديهم خاصة بالاسكندرية، مثل جورج صباغ ومحمد ناجى ومحمود سعيد، واصبح الفن يمثل طموحا راقيا ينافس الطموح إلى سلك القضاء لدى ابناء الطبقة الراقية .

والثالث - هو عبقرية فناني جيل الرواد ( ممن تخرجوا فى مدرسة الفنون الجميلة أو درسوا فى مراسم الفنانين الاجانب) فى « تمصير » الاساليب الاوربية التى تربوا عليها، وفى ربطها بالمشروع النهضةى للأمة، الذى التفت حوله قوى المثقفين وطلائع العمل الوطنى، كما نجحوا فى المزج بين الفنون الجديدة وبين الفنون المصرية القديمة خاصة بالنسبة لمختار وناجى وسعيد وعياد، واتخاذهم رموزا من بسطاء الشعب للكفاح والتحرر والاصالة المصرية.

وهكذا كانت بداية الحركة الفنية الجديدة تعبيراً عن حراك اجتماعى وعن تحول سياسى وثقافى شامل، يضخ الدماء متفجرة فى شرايين الأمة، ويستقطب مواهب شبابها، وهو ما أنقذ هذه البداية من الموت المبكر فى صقيع العزلة،



وفى غربة القوالب الاجنبية التى لم يستسغها وجدان الشعب - أو على الاقل لم يحاول فنانوه السير على نهجها - أكثر من قرن من الزمان، منذ اطلع المصريون على رسوم فنانى الحملة الفرنسية، ربما لأنها ارتبطت فى نظرهم فى البداية بالغزاة المعتدين وارتبطت فيما بعد بالحكام والسلاطين، الذين جثموا فوق صدورهم ونهبوا خيراتهم واذاقوهم الهوان .



## الفصل الثاني

### الفنان والمشروع الثاني للنهضة

#### مين ناجى ومختار :

لم تكن البداية - اذن - تخلو من نقطة انطلاق سياسية وطنية، لأمة تستعيد وعيها بذاتها، بل تستعيد مقدراتها، بدءا من اكتشافات تاريخها حتى تحرير أرضها وإرادتها من المستعمر الانجليزى . . وليس مصادفة أن الاعمال المبكرة للفنان محمد ناجى<sup>(١)</sup> ابتداء من عام ١٩٠٦ - قبل أربع سنوات من التحاقه بأكاديمية فلورنسا لدراسة الفن ثم اعماله خلال دراسته بها ابتداء من ١٩١٠ - كانت استلهاما لكفاح المراكبية والفلاحين على ترعة المحمودية، او للآثار الفرعونية بمدينة طيبة، التى كان يأتى من ايطاليا اليها مباشرة للاقامة فيها بمنزل الشيخ عبد الرسول ( الذى رسمه فى أكثر من لوحة زيتيه) . . وكلا الموضوعين بعيد عن الموضوعات والاساليب السائدة فى الفن الاوربى بمصر آنذاك، التى كانت ذات ذوق صالونى يصلح للقصور من خلال البورتريه والمناظر الطبيعية والمشاهد الوصفية للمستشرقين .



يقول ناجى :

« نحن فى حاجة إلى فن جماعى يهتم فى المقام الاول بتقاليدنا التاريخية ، وبالحياة الاجتماعية المصرية، فالخطر كل الخطر يكمن فى أن تبلغ مصر قبل الأوان مرحلة الفن التأملى أو الفن للفن .. » (٢)

ان هذا الوعى السياسى المبكر لدى ناجى بدوره فى حياة مجتمعه كان يسبق زمنيا بكثير تاريخ هذه الكلمات، فقد قرر حتى قبل أن يتخرج فى كلية الفنون بفلورنسا أن يكون المصور القومى لبلاده، الذى يعبر عن الملاحم الكبرى لوطنه .

« ... واجبى أن أصبح الرسام القومى، رسام الملحمات القومية، اننا لا ينقصنا الابطال الذين يظلون حبيسى الظلام لعدم وجود من يتغنى بمجدهم .. ورغبتى هى اثاره حب هذا الشعب الطيب للفن الذى يعيد الحياة فى عروق العبقريّة .. » (٣)

وهكذا لا يكتفى ناجى بالدراسة فى ايطاليا، بل يتحول للاقامة فى فرنسا للتعرف على فنونها الكلاسيكية والطليعية، من خلال متاحفها أو مراسم فنانيتها المحدثين، حيث أقام فترة قريبا من كلود مونييه رائد المدرسة الانطباعية فى بلدة جيفرنى ١٩١٨، وأصبح المستقبل مفتوحا أمامه للتعبير كفنان يجيد تصوير المناظر الطبيعية والبورترية بنزعة انطباعية تستهوى ذوق المشترين، مما يرضى طموح أى فنان شاب .. لكن هذا لم يكن يخدم مشروعه القومى الذى آمن به ووهب نفسه لتحقيقه، فتغاضى عن هذا النجاح السهل، واتجه للبحث عن الطريق الصعب للبناء الفنى الرصين القائم على التوازن والاستقرار اللذين يناسبان مشروعة المنشود، ويحققان ما كان يأمله من تأكيد القيم التى وجدها فى فن أجداده القدماء فى طيبة .. ويتقصى فى هذا السبيل أساليب فنانى ( ما بعد الانطباعية ) وعلى رأسهم سيزان وجوجان .



وهكذا كان البحث التقنى للفنان واختيار الاسلوب الفنى هو أيضا وليد  
قناعة فكرية بهدف اجتماعى ومشروع وطنى .

وجاء أول اختبار حقيقى لهذه القناعة عندما هبت ثورة ١٩١٩، ويشعر  
ناجى بنداء مصر له، فيقرر العودة اليها فوراً، ويستأجر منزلاً أثرياً فى القلعة  
(بدرى اللبانه) ويعكف على رسم لوحته الكبيرة «النهضة المصرية» أو «موكب  
ايزيس» وهنا نجد نموذجاً راقياً ومبكراً - فى الفن المصرى - بالنسبة لعلاقة الفن  
بالسياسة، فناجى لم يلجأ لتقديم صورة وصفية للمظاهرات أو أحداث الثورة،  
أو حتى للزعيم سعد زغلول، بل لقد ابتعد تماماً عن موضوع الثورة، واختار  
«موقفاً» فكرياً يستلهم التاريخ الحضارى المصرى، ليؤكد من خلاله معنى التفاف  
عناصر الأمة وقواها المنتجة حول رمز الخير والعطاء والحفاظ على استمرارية  
مصر . . الالهة ايزيس، اذ نراها محمولة على محفة وهى تقود الجميع فى  
موكب اسطورى مهيب، مؤكدة أن دور مصر الحضارى أكبر من أى محاولة  
لكبحه والقضاء عليه بواسطة أية قوة استعمارية .

ولم يكن من قبيل المصادفة - فيما أعتقد - هذا التشابه فى الاسم والموضوع  
بين لوحة « النهضة المصرية » لناجى وتمثال « نهضة مصر » لمحمود مختار (٤)  
الذى كان يعيش قريباً منه فى فرنسا خلال تلك الفترة، ولا نستطيع الجزم أيهما  
أنجز عمله قبل الآخر، لكن المؤكد أن الدافع لكليهما كان واحداً : هو خدمة  
القضية الوطنية والمشاركة فى ثورة ١٩، والرغبة فى الالتحام بالشعب، وإثبات  
فكرة النهضة والخلود: تعبيراً عن بعث أمة طال رقادها. ولم يكن مصادفة  
كذلك استخدام كلا الفنانين رموزاً من التراث الفرعونى ( ايزيس - أبو الهول )  
وأسلوباً مستوحى من الفن الفرعونى أيضاً ( الوضع الجانبي المتكرر للأشخاص  
والتصنيف المتوازن لدى ناجى، والكتلة الهرمية الشامخة لدى مختار وفى  
قاعدتها أبو الهول الذى تستنهضه فلاحه شابة تحاكي بوجهها ووقفها النحت  
المصرى القديم).



ان مختار - الذى كان اول نحات مصرى يعرض انتاجه أمام الحكام عام تخرجه ١٩١١ - ضمن معرض لمشاريع التخرج من مدرسة الفنون الجميلة، فتقتنى ثمانى نسخ من تمثاله «شيخ البلد» بجنيهين ذهبيين للنسخة الواحدة، كان خليقا به أن يكون فنانا خديويا يمجّد الحكام والاقطاعيين فى بورتريهات تناظر أسلوب الفنانين الأجانب، بعدما حظى به من إقبال الطبقة الراقية على أعماله، خاصة بعد تخرجه بترتيب الأول وحصوله على بعثة دراسية بفرنسا فى نفس العام .

لكنه - بدلا من ذلك - يستغرق فى تمجيد الفلاحة وفى نحت تماثيل تنم عن موقف اجتماعى منحاز للاغلبية الكادحة التى تعطى الخير وتحرس البلاد معبرا عن نضالها واحزانها ومقاومتها وصمودها وعمق اسرارها ( حاملات الجرار، الحزن، حارس الحقول، القيلولة، رياح الخماسين، كاتمة الاسرار . . . الخ ) ويتمادى فى تعميق انتمائه السياسى فيمجّد رمز الثورة بنحت تماثيل ميدانيين للزعيم سعد زغلول بالقاهرة والاسكندرية فوق قاعدتين صور فوقهما بالنحت البارز والغائر معالم الحضارة والعطاء المصرى على مر العصور، متحديا قوى الاستعمار والملكيه، فى بلد ما يزال يحكمه الانجليز وأعوانهم، وكان بعد عامين من ثورة ١٩١٩ قد بدأ فى تكبير تمثاله الشهير « نهضة مصر » بميدان باب الحديد مستجيبا لحملة واسعة قادها المفكرون والوطنيون وتعاطف معها الشعب بكافة طبقاته وفئاته وتبرعوا بقروشهم وملاليمهم لهذه المهمة التاريخية. لقد انحاز مختار إلى الشعب فانحاز الشعب اليه، وكان من البديهي ان تضع الحكومة شتى العراقيل فى طريق تنفيذ التمثال . . وبالرغم من توقيعها عقدا مع الفنان يحصل بمقتضاه على مكافأة عن قيامه بتصميمه وتنفيذه، فان جزاءه - بعد ثمانى سنوات من العمل المضنى فى نحت التمثال فى حجر الجرانيت - كان هو التهرب من دفع مكافأته، لكنه بالفعل حصل عليها



مضاعفة، وذلك ببلوغ رسالته إلى الشعب واحتضان الشعب لها . . منذ ذلك الوقت وحتى اليوم .

أما ناجى - الذى كان اول مصرى يعرض أعماله مع فنانين أجانب فى معرض بالاسكندرية قام بافتتاحه رئيس الوزراء عام ١٩٠٦ وهنأه بحرارة وهو يسلمه جائزة على اعماله، واقتنت بلدية الاسكندرية بعضها وقشده - فقد كان حريا به أن يستمر فى اشباع طلبات الطبقة « الراقية » التى يتمنى شخصيا اليها، فيجنى بذلك ثروة، ولاسيما وقد انفتحت أمامه كل الأبواب بذلك التقدير المبكر - لكن قضيته كانت أكبر من ذلك بكثير أو على الأصح كانت فى اتجاه عكس ذلك : أن يكون فنه نقيضا لما هو سائد من فن رسمى اجنبى، وان يكون فنه بعثا واستنهاضا لتراث عريق، ومن ثم فقد ظل طوال حياته ينفق من ماله الخاص على فنه وليس العكس، وكان أكبر فوز له أن تصدر لوحته « النهضة المصرية » احدى قاعات البرلمان المصرى عام ١٩٢٢، ومازالت حتى اليوم بمجلس الشورى . . ومرة أخرى تصل رسالة الفنان إلى من يهمله الأمر . . فكان هذا حسبه . . لكنه استمر مواصلا تأكيد رسالته الداعية إلى الاستقلال عن الثقافة الغربية - وهو تلميذها النجيب - وإلى ارتباط الفن بالمجتمع . . فيقول فى عام ١٩٣٥ :

«... لقد حان الوقت لنؤكد اننا لم نعد تابعين لأحد أيا كان، فى ذات اللحظة التى تعلن فيها الثقافة الغربية انه لم تعد هناك مدارس بل مجرد أفراد، وهذا يعنى بعبارة أخرى : انهيار برج بابل .. غير أن الحياة بداية تتجدد إلى مالا نهاية، فالفن القائل اليوم بأنه وليد الفردية بلا حدود يقدم نفسه فى صورة حالات نفسية واعترافات، وانه متجزئ لكنه ينبئ عن ميل خفى للبناء ساعيا للارتباط بالهيئة الاجتماعية .. فينبغى ان يكون الفن - أى فن - اشباعا لحاجات معينة ..»<sup>(٥)</sup>



ان مختار وناجى كانا يفتحان بذلك عصرا جديدا بالنسبة لقضية التواصل الفنى مع الجماهير فيخرجان عن أطر السلطة والنخبة ( يوجهيهما الاجتماعى والثقافى) ليجعلا من الشعب هدفهما وسندهما معا، فأضافا للفن وجهها ديمقراطيا.

ذلك أن الامة - فى العقدين الثانى والثالث من هذا القرن - كانت تخرج من كابوس المستعمر وأعوانه المحليين، وتبحث عن ذاتها وخلاصها عبر مخزونها الروحى العميق، وفى هذا المفصل التاريخى بين عقدين، وعبر ذلك « الحراك الاجتماعى والثورى » كان يزرع للفن دور قيادى جنبا إلى جنب مع الكلمة وكافة أشكال التعبير الأدبى والسياسى والفكرى وهو ما جعل من الثقافة والفن تعبيرا عن « مشروع للنهضة» تلتف حوله الامة، وما أدى - بالتالى إلى خفوت الحس الفردى فى العمل الفنى، ليكون أكثر تعبيرا عن روح الجماعة.

وقد يتسم مثل هذا الفن - فى بعض الحقب الثورية - بمسحة دعائية أو خطابية أو شحوب فى الصدق الذاتى أمام غابة الشعارات السياسيه، وعلى النقيض من ذلك نجد أعمال مختار وناجى، اذ يتمتع كل منهما بقدر عال من الخيال، ومن الشحنة التعبيرية الداخليه، ومن خصوصية الشكل الفنى والقدرة على تحليله وتركيبه، وفق قوانين اللغة البصرية والهندسة الداخلية للبناء التشكيلى . . .

ان البعد السياسى لم يكن قط على حساب المستوى الفنى او النبرة الشعريه، التى تصل عند مختار إلى مستوى الموسيقى الهامسة فى خطوط الأجسام وفى العلاقات بين الكتلة والفراغ، وتصل عند ناجى إلى مستوى التوليف الاوركستراالى والبناء الملحمى المتصاعد من خلال تكوين متوازن شيد وفق القطاع الذهبى، وصور بألوان غنائية صداحة .



## الفصل الثالث

### معزوفة جيل الرواد

إذا كان الحس السياسى والوطنى المباشر كان أكثر بروزا لدى الفنانين مختار وناجى بالنسبة لأعمال جيل الرواد، فإن الحس الاجتماعى العام كان موجودا بقوة فى أعمالهم متضمنا نفس القيم الوطنية فى مشروع النهضة لدى مختار وناجى، لكن بعناصر أخرى.

وباستثناء فنان واحد - هو أحمد صبرى<sup>(٦)</sup> كان توجه بقية أبناء الجيل بعيدا عن ذوق الارستقراطية واحتياجاتها من الفن، وقريبا من حياة البسطاء بتجلياتها المختلفة، بين القرية والأحياء الفقيرة فى المدن، وبلغت درجة الحميمية للواقع المصرى لديهم حد الابتعاد عن رموز السلطة، وفى نفس الوقت عن الرموز الخيالية والمعانى المجردة - والاستعارات التراثية، ليصبحوا أكثر تعبيرا عن نبض الحياة الشعبية فى الشوارع والحوارى والأسواق والمساجد والموالد الدينيه، وفى مواقف كفاح الصيادين والفلاحين فى الحقول ومظاهر الأفراح والمهرجانات الشعبية والريفية وحتى المدافن . . . ومع التسليم باختلاف الدوافع الابداعية واساليب التعبير فيما بينهم، يمكن القول انه كان يجمعهم موقف اجتماعى مشترك يتسم بالتعاطف والحنو على هموم وأوجاع الهامشين ومباركة نضال



الكادحين . وقد بلغ هذا الموقف حد ملامسة التناقضات الاجتماعية والسياسية بمسحة تهكمية لدى محمد حسن<sup>(٧)</sup> حيث لجأ إلى رسوم الكايكاتير لسرعة توصيل رؤاه الاجتماعية والسياسية إلى الجماهير من منظور نقدى .

● وحتى محمود سعيد<sup>(٨)</sup> - الذى كان أكثرهم سعيا إلى البناء الهندسى المتوازن للوحة داخل جدران الرسم، وأكثرهم قربا إلى التعبير عن خفايا النفس وحنايا الجسد العارى بجغرافيته وغوايته ولغته الشفوية المليئة بالوعود المحرمة، وعن إيماءات العيون المشعة وخلجات الوجوه المكبوتة المشاعر . . حتى محمود سعيد نجد أجساده ووجوهه تنضح بنكهة شعبية حريفة تنتمى إلى قاع المدينة . . وسواء على تضاريس الجسد الأنثوى أو على تضاريس أجسام الرجال فى حلقة الصيادين أو فى حلقة الذكر أو صلاة الجماعة أو بنات بحرى، فلن نجد «سعيد» مصورا وصفيا تسجيليا محايدا، بل ستجده دائما حسا ذائبا فى موضوعه واجساده البشرية، بل وحيواناته الأليفة، نابضا بالتواصل العميق مع كائناته الحية، ولو كانت أشجارا وجمادات، وهو حس يصرخ بمصريته و روحه الشعبية .

● أما راغب عياد<sup>(٩)</sup> - فقد حاول أن يتغلغل فى صميم الطقوس الشعبية والوجدان الجمعى الذى تبلور لدى المصريين على مدار آلاف السنين، وكان ذلك قريبا من صيغة «السامر» والزجل الارتجالى الملحمى الذى يخاطب العامة بلغتهم، بدون حذقة الصنعة والاتقان والتجويد، ومع ذلك ظل محتفظا بنقاء اللغة التشكيلية وإيجازها المصرى البليغ، ذلك أن جذوره الممتدة فى الآبار الجوفية للفن المصرى القديم ألهمته خصائص من جماليات هذين الفنين بحب تلقائى . . وإذا كان قد قيل عن عياد إنه أول من أدخل « الموضوع الشعبى » فى الفن المصرى الحديث، من منظور استلهامه للعادات والتقاليد الموروثة، فإن الأكثر دقة أن يقال أنه أول من أدخل الصيغة العامية فى لغة التشكيل ، كوسيط حى للمشاركة الاجتماعية الواسعة .



ان «الموضوع الشعبى» كان قاسما مشتركا بين أغلب فنانى ذلك الجيل، لكن العنصر الفارق بينهم كان هو «اللغة التشكيلية» المستخدمة، والحقيقة أن اللغة هنا تتعدى دور أداة التوصيل، إلى كونها كائنا اجتماعيا حيا له تاريخ، ويعكس موقفا اجتماعيا وفكريا للفنان.

● لقد كانت جميع لوحات يوسف كامل<sup>(١٠)</sup> - ذات موضوعات شعبية بغير شك، فهى مأخوذة من واقع القرية المصرية بفلاحيتها واسواقها وحيواناتها وطيورها، ومن واقع الأحياء الشعبية الفقيرة فى القاهرة ومن رحاب مساجدها وأضرحتها، ومن رحام حواريتها القديمة لكننا أمام لوحاته - برغم إعجابنا واستمتاعنا بها وبمهاراة الاداء الانطباعى فيها - نشعر بحيرة فى تحديد درجة فهم الفنان لهذه البيئات الشعبية وكشف أعماق واقعها، فقد كان حيز الرؤية لديه وصفيا حياديا فى اطار ما تراه العين وترصده، يذكرنا على نحو ما - بلوحات الفنانين المستشرقين فى مصر فى القرن التاسع عشر، مع فارق هو أن أسلوبه التصويرى كان متميزا عن الانطباعية الاوربية بشمسه الساطعة، مما أنتج لوحة ذات ضوء متوهج وظل قوى وخطوط محددة للاشكال، فبدت أكثر وضوحا وتماسكا من نظيرتها الاوربية لكن - وبرغم هذا التميز - تظل مغلفة بالحس الأوربى .

والفارق الاجتماعى بين لوحة كامل، ولوحة صديقه ورفيق بعثته إلى ايطاليا فى العشرينات « عياد » هو الفارق بين موقف كل منهما تجاه الثقافة الاوربية، فبينما كانت نظرة الاول اليها نظرة الانبهار المطلق إلى درجة اتخاذها المثل الأعلى ( وان ظلت محدودة بحدود المدرسة التأثرية التى كان الفن فى أوربا قد تجاوزها عند اتصاله بها ) فان نظرة عياد اليها كانت نظرة ناقدة لتلك الحضارة بشكل عام ووجد أنها تخلو من الغذاء الروحى الذى كان يصبو إلى أن يشبع منه، وانها تغرق فى النزعة المادية السطحية للحياة والأشياء، بالمقارنة بالحضارة المصرية العريقة بما تتضمنه من قيم روحية عالية، وبالحياة الشعبية المعاصرة



بفنها الفطرى الزاخر بالرؤى والأحاسيس والأسرار التى تخاطب ما هو أبعد من البصر.

من هنا نجد أن تجربة كامل تمثل خطأ واحدا لا يكاد يتغير أو يتذبذب، فى طريق قناعته بالموضوع الوصفى للحياة الشعبية بأسلوب انطباعى، بينما نرى تجربة عياد تمثل خطأ ديناميا متفاعلا مع « الزمان » ومتغيراته التاريخية، ومع « المكان » بمحتواه الاجتماعى، معنيا بجوهر الأشياء قبل ظاهرها، متراوحا بين مثاليات الفن الفرعونى وبين فطرة الفنون الشعبية، وفى قاع ذكرااته الفنية - فى نفس الوقت، وإن حاول أن ينساها - منجزات المدارس الغربية الحديثة، يستقى منها ما يغذى تجربته المحلية .

● وعلى النقيض من هذين الفنانين فى توجههما الاجتماعى، نجد المصور احمد صبرى يتحرر كلية من أى دافع لمخاطبة العامة أو التعبير عنهم فى لوحاته ، وبالرغم من أنه ينحدر من أصول اجتماعية فقيرة وعاش حياة شديدة القسوة قبل وبعد تخرجه عام ١٩١١ من مدرسة الفنون الجميلة، فانه اختار الوسط البرجوازى ليكون مصدر الهامه : بورتريهات لسيدات المجتمع الراقى، مشاهد من حياة الصالونات، ولعازفات البيانو والزهور اليانعة والفاكهة النضرة . . . يعالج ذلك كله بأداء كلاسيكى رصين، متوازن - توازنا لا يعكس أى نوع من القلق أو التوتر، هذا على الرغم من أنه شخصيا كان شديد القلق والتوتر، فكأنما كان يكبح فى نفسه أى انفعال أو شعور عرضى عندما يجلس للرسم، ليبدو عمله فى النهاية على هذا القدر من التماسك الذى يفترقه فى نفسه .

ومن السهل القول بأنه كان يقتفى اثر فنانى الكلاسيكية الجديدة - خاصة ألجر - أو أنه كان فنانا أكاديميا أسيرا لجو المراسم المغلقة والقواعد التقنية الثابتة، أو أنه كان ينشد الفن للفن وليس لأى هدف خارجى . . وهذه كلها أقوال



صائبة .. لكن هل حقا إنه كان بلا موقف اجتماعى ؟ .. فى الحقيقة ان هذا اللا موقف هو فى حد ذاته موقف .. أنه موقف هروبى من مواجهة المجتمع الذى تخلق عنه طفلا وسلبه طفولته وبراءته ولعبه وسعادته، وتركه مهددا بالضيق، وجعل منه شابا مقطوع الصلة بمن حوله فاقد اليقين والانتماء إلى أرض صلبة، فظل متارجحا بين الإقامة فى مصر والإقامة فى فرنسا، مشتت الهوية، بل مشتت الأسلوب الفنى، حيث بدأ انطباعيا وسرعان ما هجر الألوان المتلألئة واللمسات المرتعشة والملاحم التائهة والأجسام الهشة، واستقر فوق صلابة أرض الكلاسيكية التى مضى عليها فى أوروبا آنذاك ثلاثة أرباع القرن، لكنه وجد فيها ملاذه ومستقره وسط تلاطم الأمواج، وجعل من نماذجه التى يصورها أدوات منصاعة لإرادته الصارمة، جاعلا من « الشكل النقى » مبتدأه ومنتهاه .

وفى اعتقاده أن دور صبرى فى مسار تطوير الحركة التشكيلية بمصر يتجاوز منهجه الأكاديمى إلى التأثير فى علاقة الفن بالمجتمع .. فهو يمثل طرف القطب المغناطيسى الذى استقطب تيارا من تلك الحركة تجاه الفن البحت المنعزل عن الزمان والمكان، أى الواقع ومتغيراته فى مقابل طرف القطب الآخر وهو الفن الاجتماعى، وربما بدأ يتأكد هذا الاستقطاب بين الاتجاهين مع صعود نجم صبرى وسط الأدباء والمثقفين فى عصره، مثل العقاد والحكيم والمارنى وغيرهم، من خلال نبوغه فى فن البورتوريه، ويتأكد كذلك مع تزايد دوره التعليمى كأستاذ أكاديمى متشدد لمنهجه بكلية الفنون الجميلة، مما أنتج أجيالا من الفنانين على نمطه أو على مسار الفن المنعزل عن المجتمع، حتى لو اتخذ نمطا حديثا على الطراز الاوربى بعيدا عن المجتمع ومتغيراته .. والمثال البارز على ذلك هو الفنان عز الدين حمودة (١١)

وأيا كانت درجة اقتراب كل فنان من جيل الرواد أو ابتعاده عن الواقع الاجتماعى - السياسى، تعبيرا أو تواسلا، فثمة حقيقة تفرض نفسها عليهم



جميعا، بـصور تؤثر بدرجات متفاوتة على مواقفهم الاجتماعية، وهى أنهم ردود أفعال للثقافة الاوربية التى احتكوا بها فى شبابهم الأول، وظلوا متراوحين بين الاستسلام لأسرها وبين ترويضها أو تهجينها بالثقافة الوطنية وبين التمرد عليها ورفضها ( كما فى حالة عياد) . . وكل ذلك بلاشك ظواهر طبيعية وصحية بالنسبة لهذا الجيل، وينطبق ذلك جزئيا على الجيل الثانى (جيل الوسط)، مما اخصب رؤى كل من الجيلين وصقل خبراتهما، ووسع آفاق الثقافة المصرية أمامهما، فأمكنهما التوفيق بين الثقافتين بشكل أو بآخر، الأمر الذى جعل من فنون هذين الجيلين طريقا مزدوجا بين الشرق والغرب، وساعد على تعميق التواصل الاجتماعى فى المردود الأخير.

لكن مشكلة هذا الموقف المزدوج من الثقافة الغربية انعكست بصورة اكثر تعقيدا على مستقبل الحركة الفنية منذ بداية الاربعينيات حتى اليوم، حيث تم رصف الطريق المفتوح من مصر إلى أوروبا فى اتجاه واحد : ذهاب بلا عودة ! لكن دعنا نؤجل هذه النقطة قليلا حتى نفرغ من جيل الوسط.





محمود مختار - الخماسين





محمد ناهور، مؤيد الفلاس (الحميد)









أحمد صبرى - ذات الرداء الأبيض (تصوير)





محمود سعيد - ذات العيون الصليبة (الصورة)





راغب عياد - العودة من الحقل (تصوير)





محمد حسن - تمثال عبدالفتاح باشا







## مفارقة جيل الوسط

كانت سنوات الثلاثينات - التى تخرج خلالها جيل الوسط فى مدرسة الفنون الجميلة العليا - سنوات الجزر بالنسبة للكفاح الوطنى من أجل الاستقلال والتحرر السياسى والاجتماعى، فبالرغم من حدة الاستقطاب بين الطبقات الاجتماعية وبين النضال الحزبى والانتفاضات الشعبية وصحافة المعارضة، فإن سلطة المستعمر والقصر والحكومات المتعاقبة نجحت فى احباط محاولات اخراج الانجليز والمشاركة الديمقراطية، وكانت ذروة الاحباط فى توقيع معاهدة ١٩٣٦ مع الانجليز، التى مثلت نوعا من الاستسلام والتفريط فى آمال الأمة : بينما كانت الأزمة الاقتصادية تطحن الشعب وتصيب الاقتصاد الوطنى بالكساد .

وكان جيل الرواد قد حقق رسالته، وبدأ فى تكرار نفسه دون اجتهاد أو اضافة، وتفرق فرسانه بين المناصب الحكومية أو الطموحات الاجتماعية أو العزلة فى المراسم الريفية بعيدا عن خضم الواقع المتصارع، والجميع فى حالة من افتقاد الهدف واليقين .

أما الرموز بين الفنانين الرواد الذين انشغلوا بالفن الاجتماعى فقد تفرقوا أيضا إما بالموت، مثل مختار الذى توفى ١٩٣٤، أو بالتنقل خارج مصر، مثل



ناجى الذى راح يتنقل بين الحبشة وانجلترا وفرنسا واليونان ويوغوسلافيا، مؤملا فى رفع اسم مصر فى المحافل الدولية من خلال مشاركاته النشطة، ثم يسعى لتولى ادارة - مدرسة الفنون الجميلة العليا ١٩٣٧ ثم متحف الفن الحديث بعد ذلك، فيستغرقه العمل الاكاديمى والادارى، بينما كان محمود سعيد موزعا بين مجال الفن وسلك القضاء.

فى هذا المناخ لم يكن أمام الاكاديميين من جيل الوسط فرصة كبيرة للابداع والاضافة . . لا من حيث الاستنفار الوطنى لدور المثقفين حول أهداف مصيرية، ولا من حيث التفاعل الابداعى مع محركات الحداثة الفنية فى أوروبا، ولا من حيث التواصل الاجتماعى بعد ما أصبح كل هم المصريين - حتى الطبقة الوسطى الميسورة - منصبا على تأمين معاشهم، واصبح طموح أى خريج من مدرسة الفنون الجميلة أن يجد وظيفة متواضعة، كمدرس فى إحدى المدارس الابتدائية أو الثانوية ( لو كان سعيد الحظ ) كانعكاس للأزمة الاقتصادية العالمية التى أمسكت بخناق المجتمع المصرى .

ومن ثم كان طبيعيا أن يسير فنانون هذا الجيل على نفس الدرب الذى شقه وعبداه جيل الرواد دون اضافة أو ابتكار، هذا اذا استطاعوا ان ينتزعوا أنفسهم من قبضة الاكاديمية التى تتلمذوا عليها بواسطة أساتذة أجانب ومناهج أوربية عقيمة.

بالنسبة للنحت . . فقد سار أغلب النحاتين من هذا الجيل على درب مختار مع ميل إلى النزعة الاكاديمية، مثل ابراهيم جابر<sup>(١٢)</sup> وأنور عبد المولى<sup>(١٣)</sup> وعبد القادر رزق<sup>(١٤)</sup> . لكن كانت ثمة محاولات للتجاوز والتفرد - بعد ذلك خلال الاربعينات - فى اطار المدرسة الاجتماعية مثل أحمد عثمان<sup>(١٥)</sup> ومنصور فرج<sup>(١٦)</sup> . . . ومازلنا نرى شواهد تلك المحاولات على واجهات بعض المرافق العمومية مثل حديقة حيوان الجيزة ومحطات قطار خط كوبرى الليمون المرج . ( وسوف نعود إليها فى حينها ) .



أما المصورون، فكانوا موزعين بين استكمال الدراسة في أوروبا مثل الحسين فوزى<sup>(١٧)</sup> وبين التدريس في مدارس التعليم العام والاكاديمية مثل حسين بيكار<sup>(١٨)</sup> وصلاح طاهر<sup>(١٩)</sup> ورمسيس يونان<sup>(٢٠)</sup> وكامل التلمساني<sup>(٢١)</sup> والحسين فوزى أيضا (بعد عودته من البعثة)، ومن الناحية الفنية كانوا موزعين بين الاكاديمية وبين التمرد عليها ( خاصة رمسيس يونان وكامل التلمساني) بحثا عن رؤى جديدة يغذيها ما يهب على مصر - عبر ثقب الابواب المغلقة - من مدارس الفن الغربى الحديث وأهمها السريالية . وفي الاسكندرية كان الأخوان وانلى<sup>(٢٢)</sup> يمثلان شعلة الحيوية الفنية فى أواسط الثلاثينات باحتكاكهما المستمر بالفن الأوروبى وفرق الباليه والسيرك الاجنبية الزائرة، وأفادهما هذا الاحتكاك فى التعرف على مدارس الفن الحديث فى أوروبا ومحركاتها، محاولين بما حققاه من خبرات فى هذه المحاكاة التعبير عن ملامح البيئة المحلية، بمذاق ثقافة حوض البحر الأبيض المتوسط، فكان من الطبيعى أن يكون الناتج ذا مذاق أوروبى بصفة عامة .

واذ جاء البعد الاجتماعى وسط ذلك كله شاحبا غير ملموس فانه بلا شك كان يحمل خمائر التمرد والتفجر، جنبا إلى جنب مع خمائر الثورة التى كانت تتفاعل فى أعماق تربة المجتمع المصرى آنذاك مكونة « جينات » الحركة الثورية فى وجدان الأمة .

فى ذلك الوقت كان مدرس شاب ممن درسوا الفن فى إنجلترا أوائل الثلاثينات هو يوسف العفيفى<sup>(٢٣)</sup> يهئ مجموعة من تلاميذه بالمدرسة السعيدية الثانوية ليكون لهم دور هام فى الحركة الفنية بمنظور اجتماعى وتربوى، كان أبرزهم سعد الخادم<sup>(٢٤)</sup> وراتب صديق<sup>(٢٥)</sup> ويشجعهما على السفر إلى لندن لدراسة الفن . وهناك التقيا بحامد سعيد<sup>(٢٦)</sup> الذى كان قد سبقهما إليها لدراسة الفن أيضا، وعندما عادوا كانوا يمثلون نقطتى تحول فى مسار الحركة الفنية فى اتجاهين مختلفين سنعرض لهما بعد قليل . .



وبينما كانت هذه «الأجنة الفنية» فى طور التكوين، كانت القنوات شبه مسدودة بين الحركة الفنية والمجتمع : فقاعات الفن العامة - ان وجدت - تنزوى فى بعض الفنادق - والمدارس الاجنبية والمواقع التى لا يتردد عليها الا الارستقراطيون والأجانب.. . والجماعات الفنية التى تعنى بنشر الذوق والثقافة الجمالية تقتصر على فئات محدودة من الاجانب والنخبة الاجتماعية، باستثناء جماعة «الدعاية الفنية» التى ألفها مجموعة من خريجي معهد التربية الفنية بقيادة حبيب جورجى<sup>(٢٧)</sup>، وكانت مهمتها نشر الثقافة الجمالية وتبنى مواهب الأطفال والمبدعين الفطريين، ونجحوا بالفعل فى اصدار بعض المطبوعات والكتيبات عن الفن وتذوقه، وكان من بينها كتيب يمثل ( النظرية ) التى قامت عليها جماعة « الفن والحرية » وهو « غايم الرسام العصرى »<sup>(٢٨)</sup> بقلم رمسيس يونان.





الوزيرة عائشة - أميرة





محمد راتب صديق - موكب السلام (تصوير)









منصور قوج - قاتان





(میں) لہم وانلی - راقستان (تصویر)



(تحت) سیف وانلی - راقستان (تصویر)







## الفصل الخامس

### جماعات التمرد .. والمجتمع

#### ١. الفن والحرية .. وحصاد الاغتراب :

كان المثقفون هم التعبير الحى عن حركة الغليان الاجتماعى بأقلامهم وانتماءاتهم السياسية تحت الارض وفوقها، ودخلت إلى مصر ( مع رياح الحرب العالمية الثانية وجنود الحلفاء ) كثير من الأفكار الثورية التى اعتنقها الشباب، ودخلت معها أفكار جديدة عن الفن وقضاياها، وكانت السريالية هى التعبير الجديد عن ذلك كله . . يقول رمسيس يونان « السريالية دعوة إلى ثورة اجتماعية وأخلاقية » . . ذلك أن هذه المدرسة كانت تمثل فى أوروبا - خاصة فرنسا - الفكر التقدمى وترتبط بالتمرد على الرأسمالية والاستعمار وعلى مشعلى الحروب، وكانت - نظريا - تعقد زواجا مع النظرية الماركسية، وبالتحديد مع التيار التروتسكى فيها، وهذا ما تبناه بحماس شديد الشاعر المصرى جورج حنين<sup>(٢٩)</sup> والمصور - رمسيس يونان، وكانت ثمرة تأليف جماعة ( الفن والحرية ) التى صدر بيانها الأول فى ديسمبر ١٩٣٩، وكانت قيادتها الفنية الثلاثية ( يونان، والتلمسانى، وفؤاد كامل )<sup>(٣٠)</sup> - تتسمع بكل حواسها المرهفة ما يدور فى العالم الخارجى من أحداث وتغيرات وتحولات،



مع أصداء مدافع الحرب العالمية، فينعكس رد الفعل لكل هذا فى مواقفها واعمالها بصورة فورية .

هكذا عبرت الأعمال الأولى لأعضائها والمشاركين فى معارضها عن حالة الفوران - والتفجر السياسى والاجتماعى التى تجتاح العالم ومصر ( وليس العكس ! ) منطلقة من موقف الاحتجاج على قيم الاستغلال والقهر والحرب الهمجية، وصاردة فى نفس الوقت عن مخزون عوالمهم الباطنية المتأججة بنوارع الغرائز والعقل، بما تشمله من صور الكبت والقهر النفسى والاجتماعى، متخذين رموزا « فرويدية » من علم التحليل النفسى الجديد . . . الا أن المشكلة كانت - أولا - هى قفزهم على شروط الواقع المحلى إلى العالم الخارجى، وثانيا - هى الانفصال الواضح بين الفكر والممارسة والأداة، مما نتج عنه اغتراب بينهم وبين المجتمع .

ان فكرهم السياسى يستهدف بالطبع تغيير المجتمع، بثوير طبقة العاملة التى ستولى قيادة التغيير، كما أن فهم المعبر عن هذا الفكر وعن الثورة الدائمة كان من المفترض ان يتوجه إلى هذه الطبقة بخطاب فنى تستطيع استيعابه جماهيرها العريضة أو على الأقل طلائعها المثقفة . . . الا أن الواقع أن « خطابهم » كان يمثل صدمة عنيفة للذوق العام، بما يتضمنه من غرائب الأساليب والخامات، التى تتمرد على كل ما هو سائد ومألوف آنذاك من أشكال الفن وموضوعاته، متأثرين بأساليب « الدادية » وبالأشكال الاستفزازية فى التعبير عن انقلابات المجتمعات الاوربية فى القرن العشرين، مستخدمين النفايات والتشويه المتعمد، تحطيماً لمثاليات القيم البرجوازية فى الحياة والجمال، ومتأثرين كذلك بالمدرسة السريالية الالمانية والفرنسية، وبتجارب بيكاسو التى تقف على قممها لوحته الجدارية « الجورنيكا »، ومتأثرين ثالثا باتجاه الفن الاوتوماتيكى « تداعى تيار الوعى الباطنى دون قيادة او توجيه » وبدلا من



محاولتهم البحث عن لغة يتواصلون بها مع الجماهير لا تثير نفورهم، اذ بهم يؤكدون حرصهم على صدم الجمهور بهذه اللغة الاستفزازية قائلين : « ان الصدمة توقف صفات الفرد الايجابية، وان التعجب كثيرا ما يكون مقدمة لإثارة الوعي النفسى ولبعض الانقلابات الفردية والاجتماعية». (٣١)

وتأكيدا للتناقض بين دعواهم الفكرية وقنوتهم الموصلة لها، نجدهم يختارون لمعارضهم أماكن ارسقراطية مثل فندق الكونتينتال ومدرسة الليسيه فرنسيه .. وحتى مرتادى تلك الأماكن قابلوا معارض الجماعة بالاستهجان واللامبالاة، أو على أنها أشياء طريفة فى أحسن الأحوال .

وجذر المشكلة - فيما أعتقد - هو عدم قدرتهم على حل التناقض بين حدود الحرية الفردية وحدود الحرية الاجتماعية، وهو ما ترتب عليه ممارسة الحرية بشكل مطلق وبغير التزام بحدود الآخرين بل بالاغارة على حدودهم .. فكانت تنفيسا اندفاعيا عن غليان نفسى، تنفيسا لا يهم - من وجهة نظر اجتماعية - غير أصحابه، وترتب على ذلك تناقض آخر بين عالمية اللغة التشكيلية الجديدة التى استخدموها فى التعبير عن انفسهم، وبين خصوصية المزاج الشرقى والثقافة المصرية والعربية التى كانت تقتضى البحث عن لغة مختلفة، على الاقل بالنسبة لرؤيتهم للفن من منظور اجتماعى .

وقد دفعوا ثمن هذه التناقضات غاليا، وبصورة مجانية، بتعرضهم الدائم للاضطهاد والملاحقة السياسية على أيدى السلطات وأجهزة الأمن، وإيقاف مجلتهم التى كان يرأس تحريرها أنور كامل « التطور» (٣٢) ثم «المجلة الجديدة» (٣٣) التى كان يرأس تحريرها رمسيس يونان .. كل هذا والشعب الذى يضحون من أجله فى واد آخر لا يشعر بهم .. وكان طبيعيا ان تتفرق الجماعة وان يغادر « يونان » إلى الخارج، وان يستعد « التلمسانى » عن مجال التشكيل ويتحول إلى السينما، حيث يواصل رسالته الثورية من خلالها ..



وكان طبيعيا أيضا أن يتخلى اثنان من فرسان الجماعة فيما بعد ( يونان وفؤاد كامل ) عن اعتقادهما السياسى والتزامهما الاجتماعى وان يتحوّلا إلى اعتناق القيم الجمالية والتعبيرية المجردة . . . وأعتقد أنهما بذلك قد نجحا - من وجهة أخرى - فى حل التناقضات القديمة، حيث تحققت فى فنيهما الجديد، فى الخمسينات والستينات، وحدة الفكر والممارسة والأداة، ومن ثم أمكن لمجتمع المثقفين قبول ابداعاتهما وتقديرها حق قدرها، بعد أن نضجت فنيا هى الأخرى محققة خصوصية وفرادة لكل منهما .

وقد حاول الكاتب الصحفى أنور كامل، بعد تصدع جماعة الفن والحرية، الاستمرار برسالتها من خلال تشكيل جماعة جديدة ترأب صدع الأولى وتجمع قاعدة أوسع من الفنانين والأدباء باسم « الخبز والحرية » مؤكدة على البعد الاجتماعى المصرى فى تطلعات المبدعين، وحاول أنور كامل من خلال مجلة التطور ومن خلال بعض المعارض للفنانين الشبان، تعميق ذلك التيار، مع المد الوطنى الجارف لانتفاضة العمال - والطلبة ١٩٤٦، لكن الجزر الشديد بعد احباط هذه الانتفاضة جرف محاولاتهم وفرق صفوفهم .

واذا كان عمر « الفن والحرية » كحركة لا يتعدى خمس سنوات - ١٩٤٠ - ١٩٤٥، - فإن صيحتها الثورية بمضمونها الاجتماعى لم تذهب سدى، فقد كانت مثل عاصفة هبت على الحركة الفنية فأنضجت خمائر كانت تتفاعل آنذاك بين جماعات أوسع اطارا من « الفن والحرية » مثل « الفن المعاصر » و « الفن الحديث » و « جماعة حامد سعيد » ومنها من استقل بنفسه وطريقه الخاص، مثل حامد عبد الله والنجى افلاطون ونحبة حليم ومرجريت نخلة.



## ٢. الفن المعاصر ورحلة فى الأعماق السفلية:

كانت جماعة الفن المعاصر بقيادة حسين يوسف أمين - بدءا من ١٩٤٦ - قد استوعبت الدرس من جماعة الفن والحرية وتلقفت الشعلة من يدهم، فقد كان أعضاؤها برغم صغر سنهم ومحدودية ثقافتهم بالمقارنة مع ثقافة اصحاب الفن والحرية، أكثر ادراكا للعلاقة الجدلية بينهم وبين المجتمع من ناحية، وبين تيارات الفن الحديث من ناحية أخرى، وبينهم وبين الفن الواقعى من ناحية ثالثة . . . ومن ثم فقد كانت طرقهم مفتوحة مع كل تلك الجوانب، والأهم من ذلك أنها لم تكن طرقا ذات اتجاه واحد بل ذات اتجاهين (ذهاب وعودة)، فكان تمردهم على الاكاديمية مثلا لا يعنى القطيعة معها، بل أخذوا ما يصلح لهم من سماتها الواقعية، حيث وجدوا ان ذلك يناسب التعبير عن المناخ العام الذى استهدفوا التعبير عنه والتأثير فيه، أما علاقتهم بتيارات الفن الحديث فى الغرب فقد اختاروا السريالية أيضا لكن من منظور يتلاءم مع روح الارث الثقافى الشعبى فى الأعماق السفلية للمجتمع، دون أن يتخلوا عن قناعتهم بالعلم ومكتشفاته، اما هدفهم الصريح فكان هو القيام بدور قائد للوعى الاجتماعى للقاعدة وليس للنخبة، من حيث ان الفن أداة للغزو والمعرفة وليس لخدمة المطابع المستورة أو أداة لهو وتسلية... (٣٤)

كان ابرز أعضاء الجامعة عبد الهادى الجزار (٣٥) حامد ندا، (٣٦) ماهر رائف، (٣٧) سمير رافع (٣٨) ابراهيم مسعود، محمود خليل، شهده، سالم الحبشى، كمال يوسف . . . وكان - معرضهم الاول فى مايو ١٩٤٦ بمدرسة اللبسيه، لكن معرضهم الثانى ١٩٤٨ يعد بداية نضجهم الحقيقى وتبلور ملامحهم كجماعة ذات فكر محدد، وكتب رائدهم حسين يوسف أمين فى مقدمة الكتالوج « مانيفستو » الجماعة بهذه الكلمات:

« ... لم يعد منطق الفن المعاصر يتمشى مع منطق هذه الفنون التى نزل بعضها إلى مجرد تسجيل المنظور ( ... ) واهتم بعضها بالبراءة والنقاء الفطرى



( ... ) وبعض هذه الفنون كان يستخدمها طلاب الرفاهية كمتعة، وأكثر من هذا فقد استعمل الفن كوسيلة لستر آلام الإنسان في بعض ظروفه وتغطيتها بالمظاهر الزائفة ... ولكن الفن المعاصر يأبى إلا أن يقف جنبا إلى جنب مع قمة الفكر الحديث، وهو يرمى إلى عكس ما ترمى إليه الفنون السطحية التي تجهل أو تتجاهل سر الحياة وسر علاقتنا بها .. ان الفن أداة للغزو والمعرفة، فقد أصبح مالكا لنفسه وقائدا لوعى الناس بعد أن ظل وقتا طويلا يعمل في خدمة المطامع المستورة، أو أداة لهو وتسلية ... » (٣٩)

حاول كل من الجزار وندا وماهر رائف التغلغل إلى اللاشعور الجمعي ومخزون الرموز الأسطورية والخرافية، في الزار والأحجبة والتعاويذ السحرية لدى الطبقات الشعبية، مما يشكل «ميثولوجيا» الحياة المصرية بواقعها التحتي، «اجتماعيا واقتصاديا» وعالمها الفوقي (قيميًا وثقافيا) الذي نشأ فيه ثلاثتهم في أحياء القاهرة القديمة، بين السيدة زينب والخليفة والقلعة، واختزنت ذاكرتهم صوراً محفورة مما كانت تحفل به الملاحى الشعبية فى السيرك والموالد الدينية والملاحم البطولية التى يحكيها الرواة، ومما اكتظ به عالم الفقراء المستسلمين لقدرهم فى شبه غيبوبة، أو التائهين فى ملكوت الدراويش أو هوس حلقات الذكر، وانعكست هذه الذكريات والصور فى لوحاتهم بشكل أو بآخر، مغلفا بمسحة من الجمود النحتى أحيانا، ومن المبالغة الساخرة أحيانا أخرى، وقد نرى أبطالا شعبيين منهمكين فى استعراضات القوة الجسدية امام التفرجين السذج وهم يلتهمون - شعلات النار ويلعبون بالمخاطر من اجل قروش قليلة يقتاتون منها، بينما تتناثر حول هذه الشخصيات على سطوح اللوحات رموز وكتابات بدائية تمثل المعتقدات الشعبية، كما تتناثر على أذرعهم وصدورهم واصداغهم رسوم الوشم .

كان التعبير عن البعد الخرافى للحياة الشعبية - اذن - هو الوجه الآخر للواقع الاجتماعى المتدنئ فى مصر، ومن ثم فانه تعبير يحمل فى طياته معنى الكشف



والتعزية والنقد، ولا يحمل معنى التكريس لما فيه من قيم، وإن كان مضمخا برحيق البيئة المصرية وصدق التعبير عن حال الشعب، مما أضفى عليه، من الناحية المضمونية، حسا إنسانيا حانيا على هؤلاء البشر يثير تعاطفنا معهم وليس إدانتنا لهم ونفورنا منهم، خاصة وقد اكتسب هذا التعبير جمالا فنيا خاصا، مستمدا من جمال الارث الثقافى الشعبى ومن الروح الخيالية والاسطورية التى ينضح بها .

وإذا كانت تلك المرحلة من انتاج الجماعة قد ارتبطت بالمدرسة السريالية الاوربية، فإن فى ذلك قدرا كبيرا من التبسيط . . ذلك أن عالمهم لم يكن عالم العقل الباطن المعبر عن الشعور الجامح والانقلابات الفردية، بل كان نابعا من تيار اجتماعى تحتى يمثل خبرة الشعب وموم المجتمع وخصائص الشخصية القومية، أكثر مما يمثل حالات طقوسية لفئة محدودة من المشعوذين فى قاع المجتمع . وقد نستطيع أن نلمس الأثر المباشر لأعمال جماعة الفن المعاصر على المجتمع والسلطات الرسمية من واقعة معينة، هى قيام هذه السلطات باعتقال الجزائر وأستاذه حسين أمين عام ١٩٤٩ بسبب لوحة « الجوع » للجزائر (أو مسرح الحياة) حيث يقف الضائعون صفا مواجهين المشاهد بعريهم وأسمالهم البالية حاملين أطباقا فارغة . ويرغم المباشرة فى التعبير فإن اللوحة تملك بناء فنيا قادرا على حمل رسالتها التعبيرية دون الوقوع فى السطحية . ولولا تدخل الفنان محمد ناجى (بك) ومساعى الفنان محمود سعيد (بك) بنفوذهما آنذاك لما أمكن الافراج عنهما بسهولة . (٤٠)

وما نملكه من لوحات قليلة لغير الجزائر وندا ورائف ورائف لا يكفى لتحديد خصائص فردية متباينة لرؤى كل منهم فنا وفكرا، بل قد نجد أن التقارب بين بدايات سمير رافع وماهر رائف وبين بدايات الجزائر قد تصل حد التشابه فى غلبة النزعة الحسية (العضوية) فى استخدام الجسد العارى، متأثرين بالطابع البدائي الأسطورى فى المنحوتات الرومانية والقبطية بنسبها المدكوكة الساذجة،



وفيما عدا ماهر رائف فأننا لا نستطيع - مع الأسف - تتبع مسار جميع فرسان « الفن المعاصر » فى مراحلهم الفنية التالية، لهجرة أغلبهم خارج الوطن وانقطاع أخبارهم عنه .

### عبد الهادى الجزار :

ومع قيام ثورة ١٩٥٢ تأكد ارتباط كل من الجزار وندا بالمجتمع فيما نلمس العكس تقريبا عند رائف . . عند الجزار نجد هذا الارتباط يتأرجح بين الكشف عن أوجه القهر السياسى وبين النقد المر الذى يبلغ حد الهجاء لسلبات الواقع ومظاهر الشعوذة والغيبوبة، وبين الاستسلام أحيانا لتلك المظاهر وهجاء النظريات الاجتماعية الوافدة (مثل الشيوعية). (٤١)

وتبدو هذه الأرجحة بشكل خاص فى رسومه بالحبر الشينى والالوان المائية . . لكنه فى السنوات الاولى من الستينيات يصل إلى نوع من القناعة الفكرية بمنجزات نظام حكم ٢٣ يوليو وينهمك فى التعبير عن قضايا هذه المرحلة وطموحاتها وأحداثها المصيرية، فى لوحات ملحمية الطابع تشيد بارادة الشعب وتماسكه، وتبارك خطوات البناء والتحرر، مثل لوحات : الميثاق، السلام، السد العالى، وهى أعمال استدعى فيها الجزار كل خبراته الكلاسيكية ومزجها بعالمه الأسطورى فى بناء متماسك وصيغة جمالية قادرة على التواصل مع مختلف الأذواق . . ولعل لا أغالى اذا قلت انها كانت تمتلك أساسا متينا لمدرسة مصرية معاصرة فى التصوير .

لكن قلقه الروحى المضطرب كان يذهب به - مع شطحات الفكر والخيال واحساسه بخطوات الموت الزاحف نحوه - إلى رؤى كونية وميتافيزيقية فى أواخر حياته القصيره، متذرعا بمنجزات عصر الفضاء والتكنولوجيا وما استبد به من شعور بضالة الانسان فى هذا العصر، اذ صار مسمارا أو ترسا ضئيلا فى آلة خرافية، فكانت تلك المرحلة الاخيرة من أعماله هى الاستثناء بعيدا عن ارتباطه بالمجتمع المصرى على مدى مراحل المتعاقبة ، وان كانت موصولة بميوله



الميتافيزيقية التى بدأ بها رحلته الفنية ولازمته طوال حياته، ونستطيع أن نلمح تأثير هذا التحول الفكرى فى مرحلته الأخيرة على أسلوبه الفنى، الذى اتخذ طابعا تعبيريا ذا نسيج معقد يقوم على الخطوط السوداء المتشابكة ويقارب أحيانا آفاق التجريد .

وأيا كانت قناعاته الفكرية والاجتماعية، فقد كان الجزار ينتمى إلى «الفنانين المفكرين» الذين يجيئون إلى العالم ليضيفوا كلمتهم وليحملوا مشعل التنوير ودعوة التغيير .. ولو بطرح الأسئلة الحائرة المحيرة .

**حامد ندا:**

ويتجلى الارتباط الاجتماعى لدى حامد ندا بصفة أوضح فى مراحل الأولى قبل ١٩٥٢ .. حيث تبدو لوحاته ورسومه محملة بثقل مأساوى من صنوف القهر والبؤس والتخلف، ونجد أنه انتخب أبطال لوحاته فى تلك المرحلة من عالم الموالد الدينية لآل البيت، خاصة «المجاذيب» بعد أن يهدم التعب فى حلقات الذكر، فيستلقون كالحُشْبُ المسندة أو كالغائبين عن الوعى فى حالة انعدام الوزن، محاطين بجو سحرى محمل برموز وكتابات وتعاويد، بينما تواجهنا عيونهم محملة أحيانا فى ذهول، وصارخة أحيانا بالشكاية والاتهام، وثالثة تبدو مدهوشة شاخصة نحو المجهول فى انتظار أبكم، وكانوا بذلك خير تعبير عن وضع الانسان المصرى فى الأربعينات .

لكن مع التحولات الاجتماعية والسياسية لثورة يوليو بدأ الانسان لديه يستعيد آدميته وثقته بنفسه، ويخلق فى أجواء الخيال متعلقا بأهداب الأسطورة والحلم التى بقيت معه من مراحل الأولى، ذلك أن وعى الفنان أخذ يتجاوز الواقع إلى ما وراء الظروف الاجتماعية، ومن ثم فإن آفاقه التعبيرية عن الانسان اتسعت، وأخذ ينظر إليه من منظور ميتافيزيقى فيبدو لنا وكأنه فى علاقة مباشرة مع القدر وليس مع ظروف يمكن فهمها وتغييرها، لهذا يحيطه ندا - فى أحيان كثيرة - برموز تبدو وكأن لا علاقة لها بالموضوع مثل الأحجية



ورسوم الوشم والقط الأسود والسمكة والسحلية ولمبة الجاز وكرسى القش وساعة الحائط العتيقة والسريـر النحاس القديم وزير الماء الفارغ . . . وكلها مستقاة من الحياة اليومية فى البيئات الشعبية التى التزم بها طوال حياته، هذا فضلا عن اهتمامه بالموضوعات والمعتقدات الشعبية مثل حفلات الرقص والزار وعازفى التخت الموسيقى وعازفى البيانولا فى الشوارع، متأثرا فى ذلك كله بانماط التراث الفنى من المصرى القديم إلى الفلكلور القريب نسبيا فى الزمن . . . ويجعلنا ذلك نؤكد انه على الرغم من أن البعد الاجتماعى - الطبقي - أصبح غائبا فى مراحلـه الوسطى والاخيره، فإن الروح الاجتماعيه للحياة المصرية بأبعادها الفنتازية ظلت هى المسيطرة على كافة مراحلـه الفنية . . ومن ثم : فإن حامد ندا الذى بدأ رحلته من غلظة الواقع الاجتماعى المسكون بالسحر- انتهى بسحر الحياة المتحررة من غلظة الواقع، لكنه مسكون بالشعر . . ومن كلا العالمين كان المزيج العبقري الخصب لفنه .



### ٣- « الفن الحديث » ... نحو مجتمع جديد :

لم تقتصر أصداء « الفن والحريّة » واتجاهات الفن الحديث فى الغرب والتحوّلات السّياسيّة والاجتماعيّة الحادة بالمجتمع المصرى على جماعة « الفن المعاصر »، بل أحدثت فى الوقت ذاته تأثيراً قوياً على مجموعة أخرى من شباب الخريجين من معهد التربية الفنيّة وكلية الفنون الجميلة - بتوجيه مباشر من يوسف العفيفى أستاذهم بالمعهد « وقد سبق الإشارة إلى دوره ... - فاحتشدوا لتكوين جماعة أخرى باسم « الفن الحديث »

وبالرغم من غلبة البحث فى الأساليب والتقنيات التشكيلية الجديدة على إنتاج أكثر أعضاء الجماعة من منطلق المدارس الحديثة فى أوربا، فإن الارتباط بالمجتمع كان واضحاً فى هذا الإطار الشكلى بقوة، خاصة فى أعمال يوسف سيده<sup>(٤٢)</sup> وزينب عبد الحميد<sup>(٤٣)</sup> وصلاح يسرى<sup>(٤٤)</sup> حيث كانت عناصر بحثهم الفنّي مستمدة من الحياة فى البيئات الشعبيّة والطبيعيّة، بل مستمدة أحياناً من معالجات الفنان الفطرى فى الريف والأحياء الشعبيّة على جدران البيوت وسطوح المنتجات اليدويّة، ومستمدة كذلك من حروف الكتابة العربيّة، والمثل الأكثر وضوحاً لذلك كله هو يوسف سيده.

بينما كان الاتجاه الاجتماعيّ فى مضمون العمل الفنّي أعلى مرتبة ونبرة فى أعمال مجموعة أخرى من أعضاء الجماعة - مثل جمال السجيني<sup>(٤٥)</sup> ووليم اسحق<sup>(٤٦)</sup> وداود عزيز<sup>(٤٧)</sup> وجاذية سرى<sup>(٤٨)</sup> وحامد عويس<sup>(٤٩)</sup> - الذين تكونت لديهم قناعة بوجود علاقة جدلية بين الفن والتقدم الاجتماعيّ والثورة السّياسيّة، مؤمنين - بدرجات متفاوتة - بالفكر الاشتراكيّ، بل كان لبعضهم بالفعل نشاط سياسى مباشر أدى إلى اضطهادهم واعتقالهم سنوات عديدة منذ أواخر الخمسينات ( وليم اسحق - داود عزيز ).

وسوف نختار نموذجين من أعضاء « الفن الحديث » لكل من النحت والتصوير، استمر إبداعهما حتى مراحل الأخيرة مرتبطاً بالمجتمع وقضاياها، هما جمال السجيني وحامد عويس . .



## جمال السجيني :

كان منظوره فى النحت منطلقا من أرضية قومية، تبحث - من ناحية - عن أحلام وتطلعات الأمة للحرية والخلاص من القهر والاستغلال والتخلف، وتبحث - من ناحية أخرى - عن جذور حضارية مصرية للرؤية الجمالية الجديدة للنحت، متأثرا فى كلا الناحيتين - بموقف المثال مختار، ومتناقضا معه فى الوقت ذاته .

فقد تأثر بما يتضمنه فن مختار من صرحية مستمدة من الفن المصرى القديم، ومن لغة الخطاب الجماهيرى فى فنه، ومن حنو على البسطاء والكاد حين خاصة فى القرية . . وتناقض معه فى البنائية الداخلية للتمثال، حيث لم تكن تناسبه الشاعرية الحاملة فى خطوط مختار، وانطواء الكتلة على ذاتها بدون فراغات أسوة بالنحت المصرى القديم، ولا النعومة المرمية المناسبة فى ليونة، تلك التى استقاها مختار من الفن الرومانى، بل كان يناسبه أكثر التفجير الديناميكى للكتلة، والافصح عن الشحنة التعبيرية الدرامية بداخلها، مما يستدعى مفارقتها للعلاقات الواقعية فى الشكل الطبيعى، سعيا إلى بناء شكل جديد يستمد جماليته من حيوية الشحنة الدرامية فيه . . وقد وجد السجيني فى الاتجاهات الحديثة فى النحت الأوربى ما يحقق هذا المزاج، فانفتح تماما على إبداعاته المعاصرة، خاصة « هنرى مور » الذى كان يتعامل مع « الشكل » كقيمة مجردة مستقلة وكلغة قائمة بذاتها تتطلب البحث عن جماليات جديدة لها، لا تقف أسيرة للشكل الطبيعى، كما استوعب من تجربة « مور » ارتباط « الشكل الجديد » بالمحيط الطبيعى حوله، حيث تتولد علاقة جدلية بين الشكل والفراغ الخارجى، بنفس أهمية العلاقة بين الكتلة والفراغ الداخلى بها . . لكنه فى الآن ذاته ظل حريصا على أن يكون الشكل الجديد وثيق الصلة بخصوصية المكان - متمثلة فى الطابع المحلى للعناصر التشكيلية وإيجاد حلول للكتلة تتلاءم



معها - وخصوصية الزمان .. متمثلة في البعد التاريخي لمصر وارتباطها بالامة العربية وبالرموز الحضارية والاجتماعية والثقافية الدالة عليها .

بهذه العوامل مجتمعة تبلورت الشخصية الفنية للسجيني، تلك التي فتحت الطريق أمام أجيال جديدة في حركة الفن المصرى الحديث .

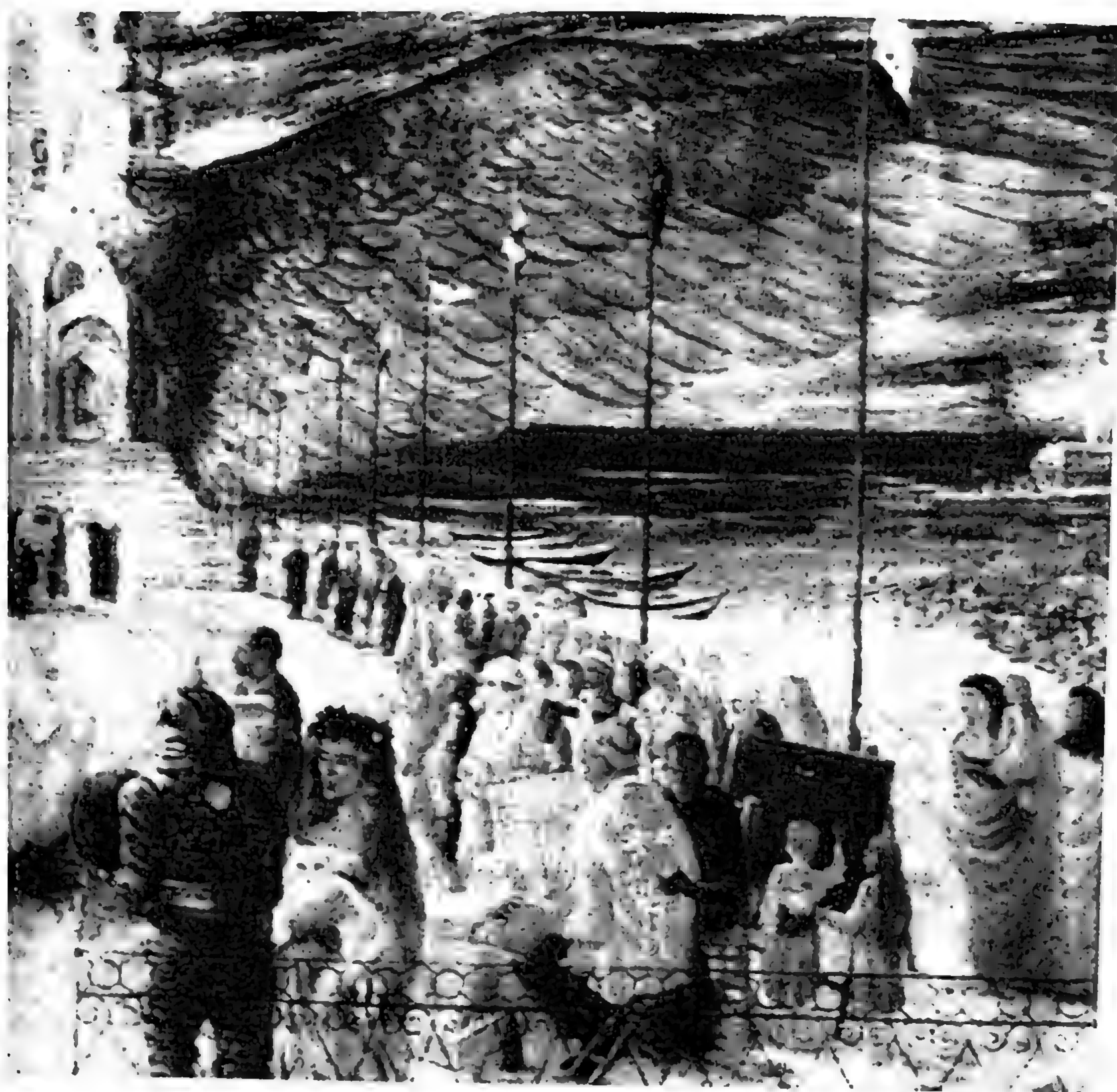
### **محمد حامد عويس :**

يعد اكثر الفنانين ارتباطاً بواقع الطبقة العاملة ومعاناتها، وايماناً بمستقبلها وقدرها في قيادة حركة التقدم الاجتماعى .. وكان متأثراً فى بداياته قبل ١٩٥٢ بحركة الفن الواقعى فى المانيا، وبعد الثورة أصبح اكثر اطلاعا على اعمال المدرسة الواقعية الاشتراكية فى أوروبا الشرقية، ومن ثم أصبح أكثر قناعة باختياره الفنى والفكرى، واتاح له التعرف على مدرسة الفن الاجتماعى بالمكسيك مزيداً من القدرة على بلورة اتجاهه على نفس الطريق .

ومن ثم كانت لوحاته مرادفة للأحداث والتحولات الثورية والاجتماعية فى مسيرة ٢٣ يوليو، بل ومبشرة بمستقبل مشرق للشعب الذى تتضافر طبقاته المنتجة لتحقيقه وتقف متماسكة ضد القوى المعادية لها .

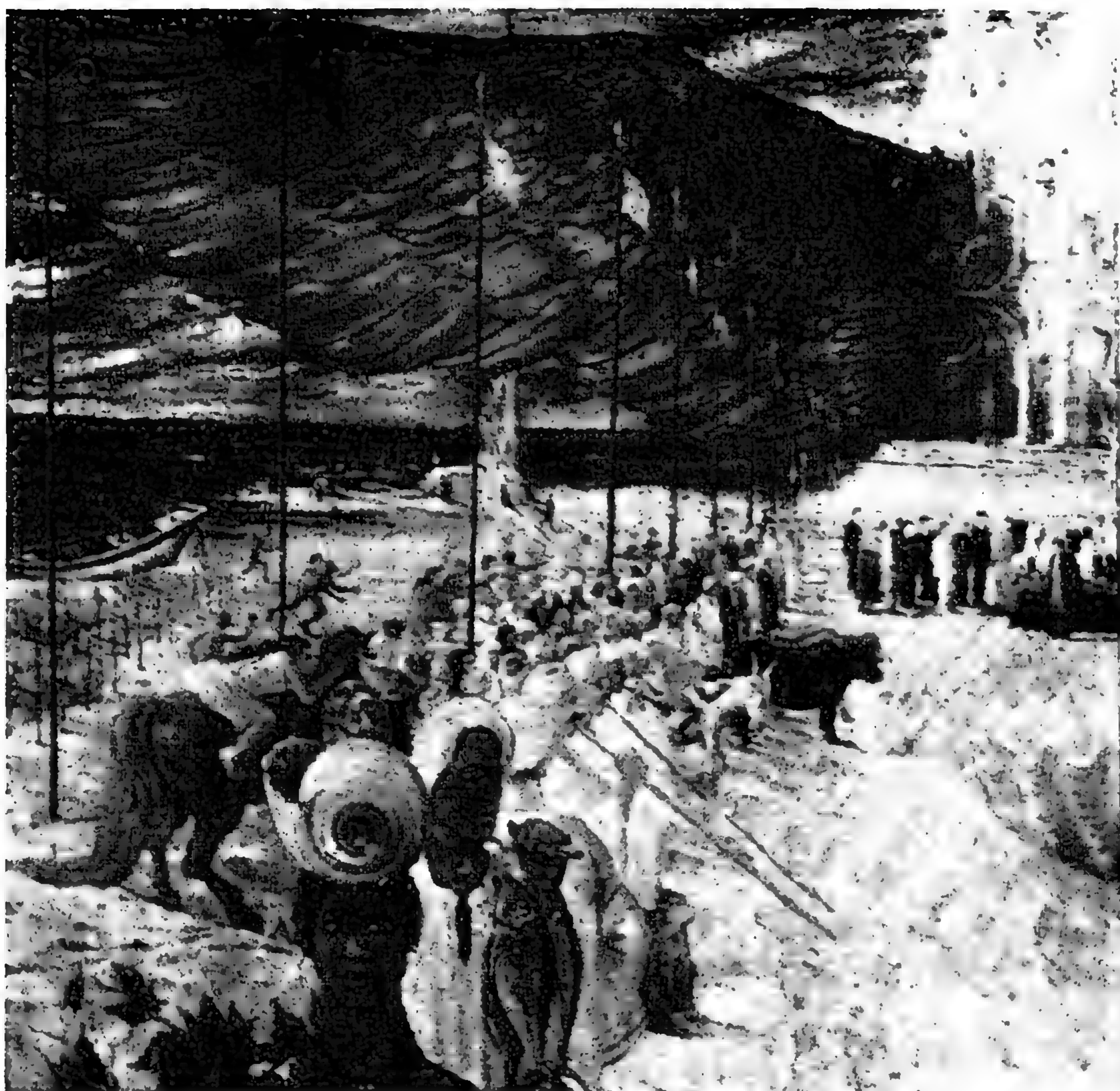
واتخذ لتحقيق هذه المضامين أسلوباً فنياً قادراً على التلاقى مع الجماهير دون حواجز ثقافية، وهو أسلوب أقرب إلى المثالية الملحمية والتبسيط الفطرى والعناصر الشعبية ... وعلى الرغم من هذا الاتجاه الواقعى ومن درجة القرابة بينه وبين الاتجاه التقليدى الاكاديمى - فانه لم يقع فى أسرهِ، وذلك بما حققه من صرحية، وحس أسطورى، وخيال يرتفع باللوحة فوق الموضوع المباشر والواقعى، ومع تطور مراحله أصبح أكثر ميلاً إلى الرمزية والاختزال والبنائية الراسخة .





عبدالهادى الجزار - السلام (تصوير)





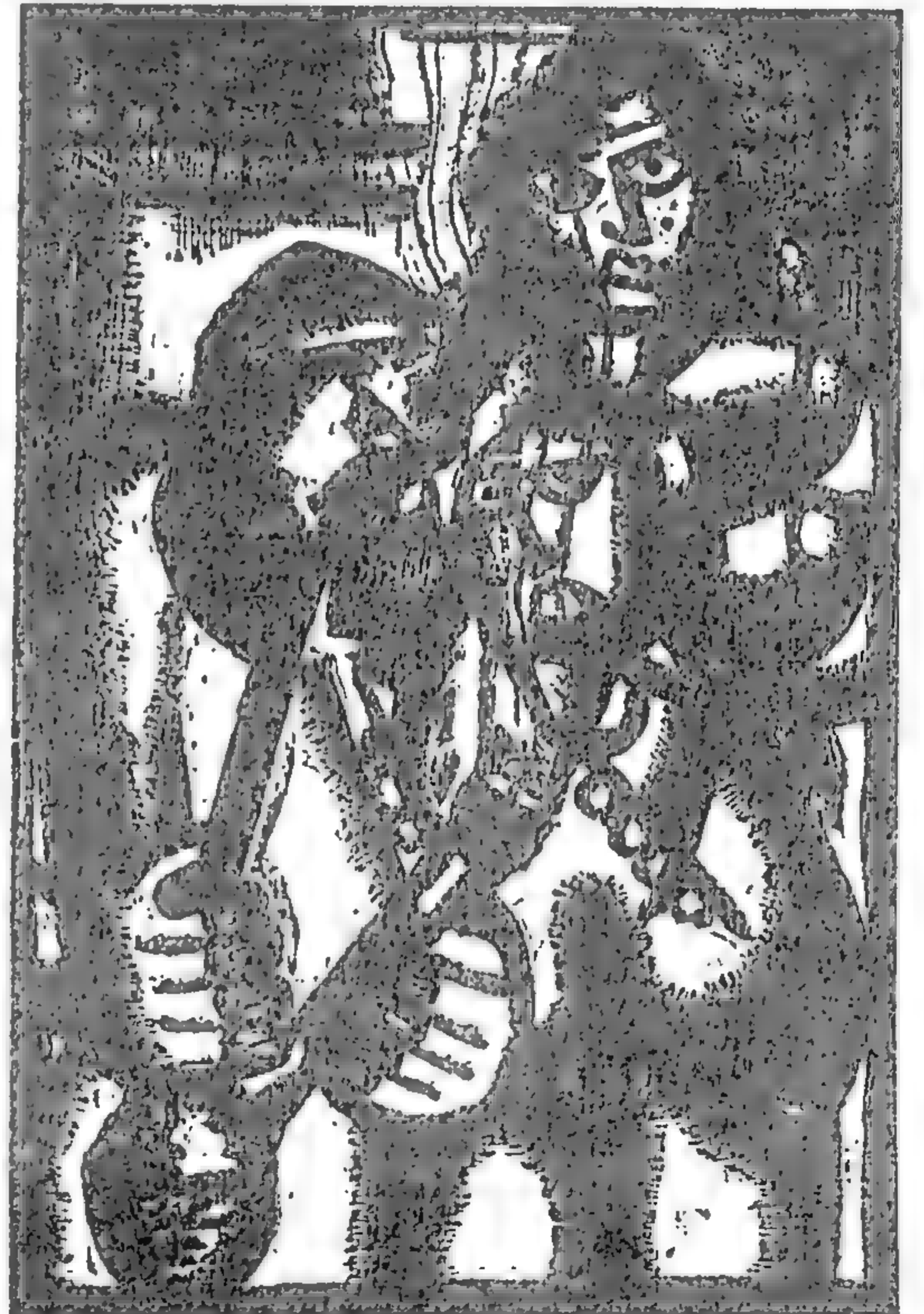




سمير رافع - عش الطائر  
(تصوير)



حامد نوار - الطيور (رسم بالحب)



كامل التلمساني - القهوة (رسم بالحب)





رمسيس يونان - على سطح الرمال (تصوير)

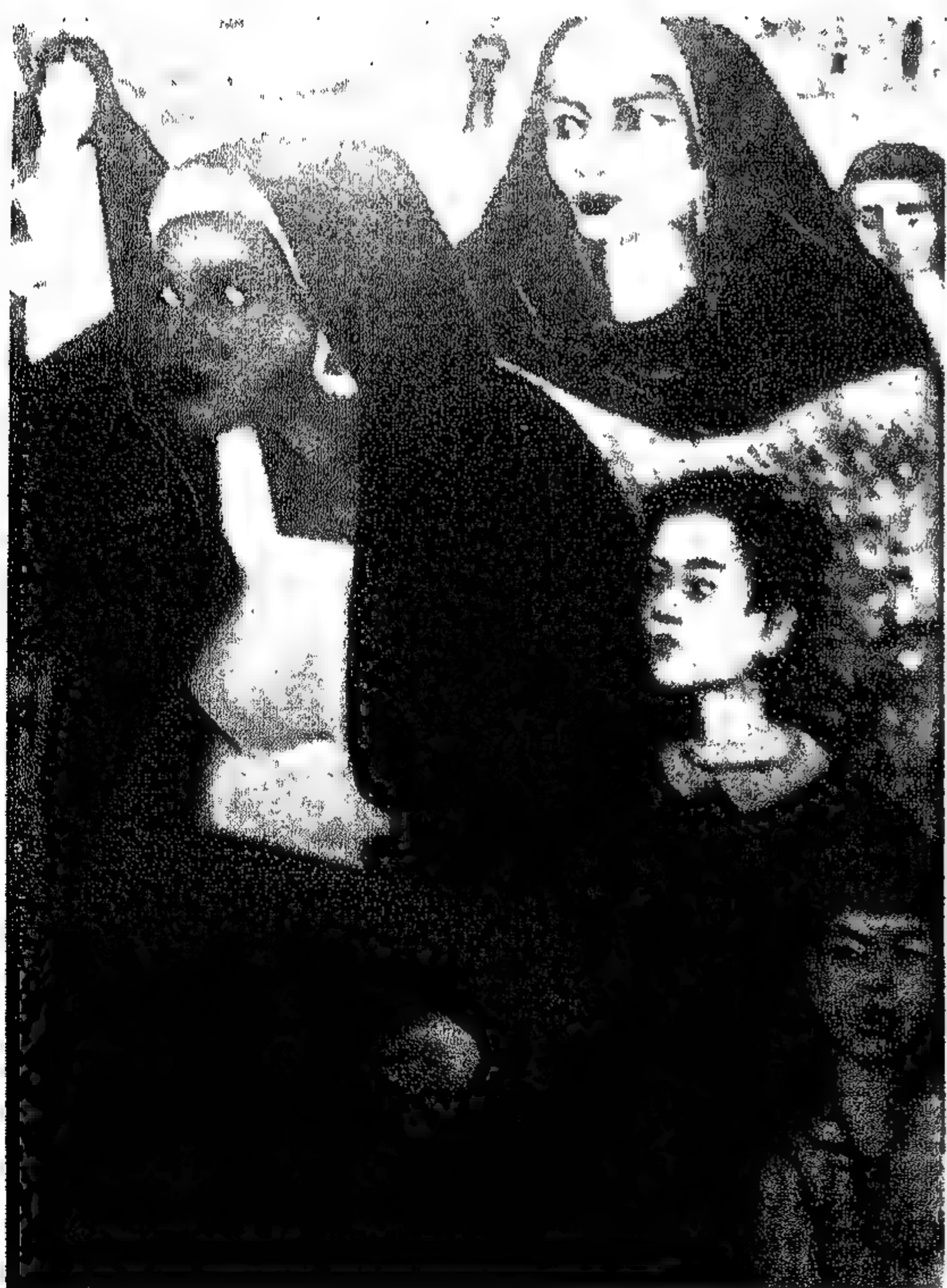


فؤاد كامل - نكرين (تصوير)

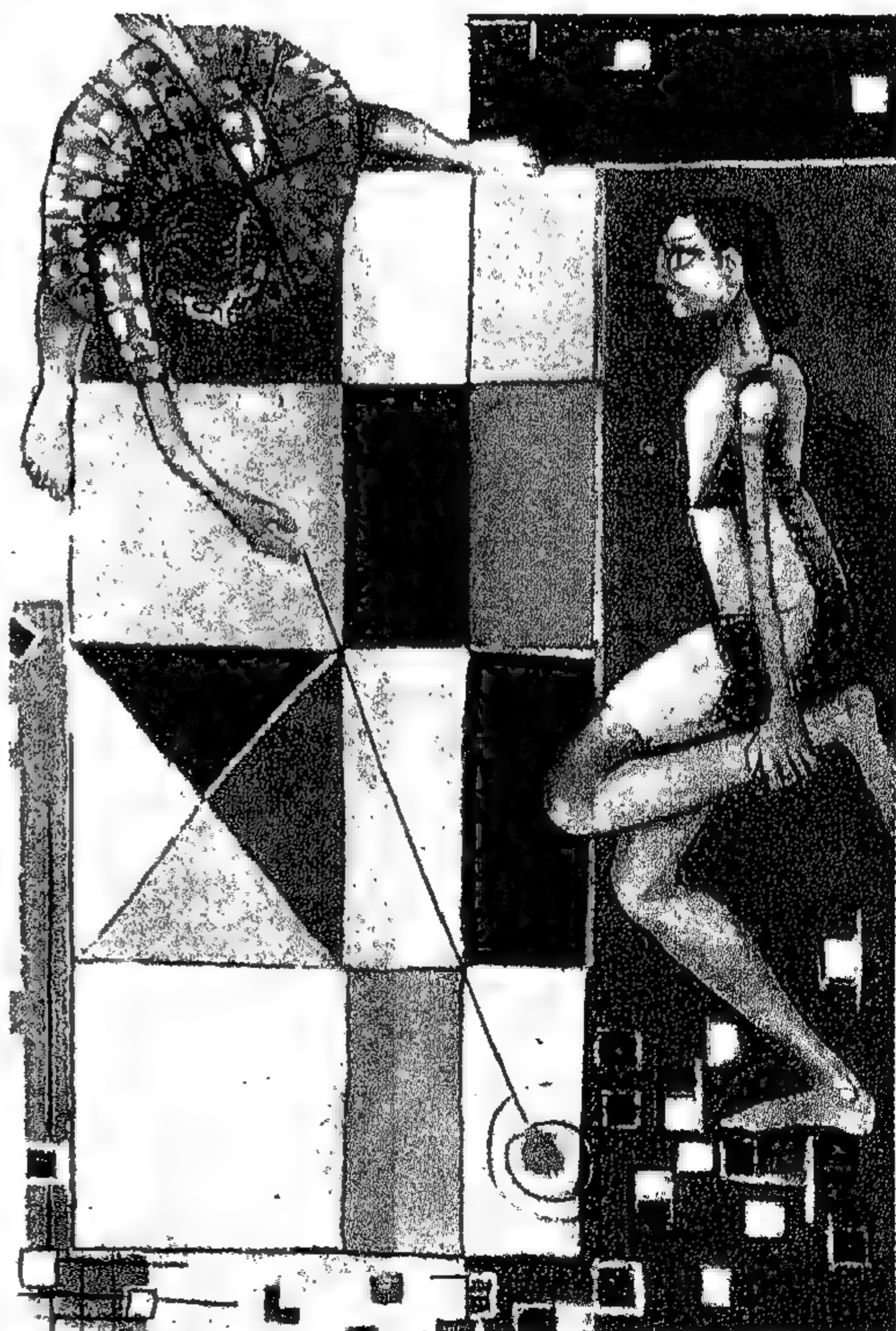




صلاح يسرى - الشيشة  
(رسم بالحبر)



يوسف سيف - إلى المدرسة (تصوير)



جاذبية سرى - لعبة الحجلة (تصوير)





محمد حامد عويس - العماد (نصويز)





جمال السمبل - الفلاح والأرض



## الفصل السادس

### تنويعات على وتر المجتمع

بعيدا عن التجمعات الفنية المنظمة أو المرتبطة بالايديولوجية، بقى عدد من الفنانين من جيل الوسط آثروا الاستقلال والوقوف كأفراد فى خضم الحركة الفنية والاجتماعية، لكنهم ظلوا منشغلين - بشكل أو بآخر - بالواقع الاجتماعى، يعبرون عنه برؤاهم المتميزة

اتخذ بعضهم السبل الآمنة - أسلوبا وتعبيرا - مواصلين الانتاج بأساليب من سبقوهم من الرواد، وقلة محدودة اختارت سبيل التمرد والابتكار الاسلوبى لشق طريق جديد ولو كان محفوقا بالمخاطر .

واتخذ البعض الآخر أن يبلغ رسالته الفنية بمد قنوات مفتوحة تجعله على صلة يومية بال جماهير، مثل الصحافة والمطبوعات وجدران المباني العامة والمرافق الحيوية والحدائق والطرق الرئيسية .

وكان للفنانة المصرية مكانة بارزة فى صرح الفن المرتبط بالمجتمع عبر مختلف القنوات سواء كانت جماعات فنية أو سياسية أو كأفراد .

وغنى عن البيان أن كل هذه التنويعات - التى سنحاول القاء الضوء على كل منها - لم تكن جزرا منفصلة عن بعضها البعض، بل كانت كشرايين الجسد الواحد، تتصافر لنقل الدماء من القلب إلى سائر الأعضاء، كل بما يسر له .



## ١. فنانون متمردون :

حامد عبد الله : (٥٠)

كان من أجراء المتمردين على الأكاديمية والجمود فى حركة الفن المصرى، ولم يكن فى ذلك سليلا لأصحاب « الفن والحرية» بل كان موازيا لهم، ان لم يكن سابقا عليهم (حيث تتوفر لدينا أعمال ثورية ناضجة من انتاجه تحمل تاريخ ١٩٣٣ وكانت سنة آنذاك ١٦ عاما). ولعل حسه المبكر بالتفرد والاستقلال هو ما حال دون ارتباطه بأية جماعة، وقد علم نفسه بنفسه فى مدرسة الطبيعة والبيئة الشعبية والزراعية منذ صباه، متأثرا - إلى حد ما - بالفنان راغب عياد والمدرسة التعبيرية الاوربية، حتى أصبح بمقدوره أن ينشئ مرسما لتعليم الهواة فى الأربعينات، والتحققت به فنانات أصبحت لهن فيما بعد مكانتهن الكبيره، مثل تحية حليم<sup>(٥١)</sup> والمجى أفلاطون<sup>(٥٢)</sup> وزينب عبد الحميد وصفية حلمى حسين<sup>(٥٣)</sup> .. وكان لتعاليمه أكبر الأثر - فنيا وفكريا - فى ارتباطهن بالواقع وتعبيرهن عن أفكار اجتماعية وسياسية بصيغ جديدة تستمد نبضها من جماليات البيئة المصرية والتراث الفرعونى والقبطى، جنبا إلى جنب مع وتأثر الفن العالمى الحديث .

وبالنسبة لتجربته الشخصية فقد سارت فى هذا الطريق إلى أقصى مداه وأصبح ملتزما بقضايا الوطن والمجتمع، صائغا لغته التشكيلية المتجددة من معطيات البيئة والتراث، سيما من رسوم النسيج القبطى، بما فيها من فطرة وتعبير وتحوير لنسب الاجسام، وبما فيها من تجاوز للمنظور الهندسى، مما جعلها تتعايش مع اتجاهات الفن الحديث، محتفظة فى ذات الوقت بروح شرقية .

وقد ظل عبد الله أحد رواد الحداثة الفنية بمصر حتى عام ١٩٥٧ حين غادرها إلى أوروبا واستقر بها أكثر من عشرين عاما، وحتى خلال فترة وجوده بالخارج واصل رسالته التجديدية مرتبطا بالتراث ( من خلال حروف الكتابة



العربية التى يعد أحد أوائل الفنانين العرب فى توظيفها فى لوحات عصرية تحمل فى نفس الوقت مضامين سياسية واجتماعية) ومغرمًا أيضًا باستكشاف خامات جديدة للوحة تحقق ملامس متنوعة غير تقليدية، فأضاف إلى سطح اللوحة قطعًا من الخيش والجوت والفيبر جلاس والورق المكرمش . . . الخ، كما استخدم وسائط لونية غريبة مثل القمار ومشتقات البلاستيك، متطلعًا إلى أن يحصل من خلالها على سطوح مجمعة ومشققة وبارزة وغائرة، تساعد فى تكثيف الشحنة التعبيرية الدرامية بقدر ما تثرى الرؤية الجمالية .

وبقدر ما أتقن فى بداياته الفنية التصوير على اسس المدرسة الانطباعية وبقدر ما أجاد التعبير العفوى ومعالجة الشكل وفق منطق الفطرة الشعبية، وبقدر ما آمن بتوظيف الفن لخدمة أهداف اجتماعية وسياسية وعمل على تحقيق تلك الرسالة بانتاجه، فإن ولعه الشديد بالتجريب التقنى والعلاقات البصرية بصياغاتها الغربية المتأثرة إلى حد بعيد باتجاهات الفن الغربى، قد حدد امكانات التفاعل بين أعماله وبين المجتمع إلى درجة كبرى، وجعلها أكثر تأثيراً فى المشتغلين بالفن التشكيلى كمحرك فى اتجاه الحداثة، كما كان لاغترابه الطويل عن مصر دور أساسى فى افتقاد التواصل بينه وبين المجتمع المصرى خلال عقدين صاخبين بالصراعات والتغيرات الاجتماعية والسياسية .

### صلاح طاهر:

لقد أمضى منذ تخرجه فى مدرسة الفنون الجميلة العليا ١٩٣٤ ما يقرب من ربع قرن يمارس - التصوير بالأساليب الشائعة ( من اكاديمية وانطباعية) شأنه شأن أغلب أبناء جيله، متسقًا مع الذوق السائد ثقافيا واجتماعيا، كما كانت أغراضه التصويرية تدور فى نفس المجال التقليدي، من رسم البورتريه والمناظر الطبيعية والموضوعات البيئية . . . ثم فجأة - فى أواخر الخمسينات تحول إلى التجريد الحر للمساحات والخطوط والالوان معطيا ظهره للموضوع الاجتماعى، ناشدا بناء موسيقيا مركبا متعدد الطبقات، لكنه فى الحقيقة لم يعط ظهره



للمجتمع تماما، فقد أصبح الحس البيئي هو الهاجس المتغلغل والمتذبذب عبر طبقاته اللونية ودفعاته الخطية المندفعة، وهى تعبير عن صحوة اجتماعية انفعلى بها الفنان وتحمس لها مع المد التقدمنى أواخر الخمسينات، مشاركا بذلك فى المشروع النهضوى للمجتمع . . وقد استقر منذ الستينات عند صيغة تجمع بين التجريدية والتشخيصية، بأسلوب ايجابى يتيح للمشاهد المشاركة فى خلق عالمه ومشخصاته ومعاشيتها، عبر تقنية جريئة فى استخدام الملامس والعجائن اللونية، بجرات أمشاط عريضة حرة الحركة، ونستطيع أن - نلمس رؤاه الاجتماعية فيما توحى به بعض أشكاله الفنية المشوقة من تجمعات بشرية ذات أرياء ريفية وشعبية، وهى تندفع فى اقدام او تتسامق كالعمالقة او تتنامى كالاشجار معبرة عن معانى رمزية، وقد نراها تتحرك على خلفيات من عمائر اسلامية وأماكن ذات صلة بالواقع، وان كانت تخلق فى أجواء خيالية .

واذ تبدو فى تجربته التحديثية ظلال قوية من الاتجاهات الغربية الحديثة تحول بينها وبين الوصول إلى قطاعات عريضة من الجمهور وتضعها فى اطار فن النخبة، فانه - بروح الانطلاق المتوثبة لتخطى الثوابت والجوامد - يستنهض قوة الدفع فى المجتمع للحاق بالعصر الحديث . . بلغته وديناميته .



## ٢. قنوات مفتوحة على الجماهير :

بعد الدور الذى لعبه محمود مختار فى العشرينات لا نتقال الأعمال الفنية إلى الأماكن المفتوحة وسط زحام الجماهير، والدور الذى لعبه رمسيس يونان وجماعة الفن والحرية فى الأربعينات لتثقيف العين والشعور من خلال الصحافة والمطبوعات، شهدت الحركة الفنية فى مصر رواداً آخرين عملوا على مواصلة هذا الطريق، فكان منهم من كرسوا سنوات عطائهم الفنى - أو أغلبها - لمحو أمية العين تشكيلياً، مستفيدين من تطور الفنون الجرافيكية والطباعة - وفن الاخراج الصحفى، وكان منهم من وظف طاقاته لانتاج أعمال نحتية او تصويرية تجمّل الأماكن العامة والحدائق والطرقات، أو تجمّل المباني الحكومية ذات الصلة بمصالح الجماهير اليومية، وهكذا تحولت تلك المرافق إلى صروح جمالية فى الهواء الطلق تخاطب أبصار المواطنين كلما مروا عليها .. ولا يعنى انشغال هؤلاء وأولئك الفنانين بتوصيل فنه عبر تلك القنوات أنهم اقتصروا عليها، فلكل منهم اسهاماته الفنية الغزيرة من خلال القاعات المغلقة، وهى التى شكلت بنيانه الفنى المتين الذى أهله فيما بعد لارتقاء الصروح الفنية الشاهقة .

## الحسين فوزى :

يعد الحسين فوزى أحد أهم جسور التواصل الاجتماعى للفن فى مصر، سواء من حيث الموضوع أو من حيث الأسلوب أو من حيث قناة التوصيل والانتشار ..

فقد ارتبطت بداياته فى التصوير الزيتى فى الثلاثينات والاربعينات بجو الحارة الشعبية والتعبير عن الروح الخاصة للمنزل المصرى فى تلك الأجواء، من خلال عادات اجتماعية مثل الدلالة والخاطبة والسقاء، يعالجها بواقعية كلاسيكية، ثم انتقل بمأثاته ورسومه الملونة وغير الملونة إلى الطبيعة الريفية وحياة الفلاحين والصيادين، يعبر عنهم فى احتفالية بالعمل والحياة، بحس



شرقى زخرفى يعشق التفاصيل والنمنمة، وانشغل زمنا بتصوير المساجد والآثار الإسلامية مستخدما الألوان المائية بحس بنائى رصين ووقار كلاسيكى يقارب القيم التصويرية لدى فنانى الحملة الفرنسية على مصر، لكنه يتجاوزها بما تشمله رسومه من حس روحانى شرقى صميم . . . وقد كان اختباره فن الجرافيك ليستخصص فيه وينشئ من أجله قسما جديدا بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة ١٩٣٤ بعد عودته من بعثته إلى فرنسا تأكيدا لتوجهه الاجتماعى، لما يمثله هذا الفن من قدرة على النفاذ إلى المجتمع بوسائل الطباعة الجرافيكية . . وهذا هو ما استثمره الحسين فوزى على مدى نصف قرن بنجاح أكيد، حيث انتشرت رسومة الصحفية لروايات كبار الكتاب من خلال أكثر الصحف والمجلات انتشارا، وأكسبته شعبية واسعة، لما اتسمت به من واقعية وحس فانتا زى رقيق يناسب كافة مستويات التلقى والتذوق بالمجتمع، كما يناسب الرؤى الأدبية فى القصص التى عبر عنها فى رسومه وخاصة أعمال الأديب الكبير نجيب محفوظ.

### حسين بيكار:

ويعد بيكار جسرا آخر من نفس الطراز قام بنفس المهمة فى الربط بين الفن والمجتمع، فمنذ بداياته الأولى جعل همه السعى لابتكار صيغة جمالية يقبلها المواطن العادى كما يقبلها المثقف الذواق للفن، ونجح فعلا فى الوصول إلى هذه الصيغة، التى اتسمت باحترام العنصر الإنسانى كبطل أساسى فى لوحاته، سواء كبورترية أو كتكوين، محققا بلامسه الناعمة وخطوطه الانسيابية وألوانه الشفيفة ومساحاته الزخرفية هارمونية حاملة، استطاع من خلالها تجاوز النزعة الأكاديمية الجافة التى تلقاها على أستاذه أحمد صبرى، كما تجاوز الوصفية الدارجة للتسجيليين، الى نوع من الطرب الغنائى التشكىلى الذى يشبع العين والشعور فى لوحات تتغنى بقيم العمل وجمال المرأة، وتدعو الى التسامى العاطفى والتواصل الإنسانى، محققا رسالة تربوية هامة للفنان تجاة المجتمع، استعان على إبلاغها بالكلمة المطبوعة إلى جانب اللوحة.



### عبدالسلام الشريف: (٥٤)

يتواكب مع بيكار - على نفس الطريق - ابن جيله ورفيق رحلته - عبدالسلام الشريف . . . فإلى جانب لوحاته الزخرفية التى تستوحى الروح الشعبية بحس يميل الى التبسيط والصراحة، كرس حياته لترقية ذوق المشاهد - من خلال القنوات الصحفية العديدة التى عمل بها مشرفا فنيا بتقديم أعمال الفنانين الى القراء عبر صفحاتها، التى تحولت على يديه الى مساحات تشكيلية أنيقة، كانت بمثابة مدرسة لفن الإخراج الصحفى خرجت أجيالا من المصممين والرسامين.



### ٣ - فن الهواء الطلق:

وفى مجال تجميل المباني العامة والأماكن المفتوحة فى الهواء الطلق، نلتقى بكوكبة من الفنانين، أعتمدوا غالبا على الأساليب الأكاديمية، أو الأنطباعية، منطلقين من إنجازات الرواد (خاصة صبرى وناجى وكامل فى التصوير، وبدايات مختار فى النحت)، أما موضوعاتهم فهى محملة بمضامين متصلة مباشرة بالواقع الاجتماعى أو بالأحداث التاريخية، وربما أستطاعوا - بسبب بساطة لغتهم الجمالية وبعدها عن التعقيد، وأرتياطها بالتجمعات الجماهيرية - أن يكونوا حلقة اتصال هامة وضرورية بين الفنان والمجتمع، ومن ثم فليس لناقد منصف أن يتجاهل دورهم، برغم أنهم لم يقدموا إضافات تضعهم على الخريطة الإبداعية.

من هؤلاء فى التصوير: حسنى البنانى<sup>(٥٥)</sup>، عبدالعزيز درويش<sup>(٥٦)</sup>، أمين صبح<sup>(٥٧)</sup>، وفى النحت: أحمد عثمان، منصور فرج، فتحى محمود<sup>(٥٨)</sup>.

● بالنسبة للمصورين منهم، فقد مكنتهم معاشتهم للحياة اليومية للشعب من صقل حاستهم الوصفية للبيئات المصرية ومن اتخاذ نماذجهم الفنية من البسطاء، كما كان تمكنهم الحرفى فى الهندسة البنائية للتكوين وفى استخدام ألوان الفريسك الجيرية وتحكمهم فى أصول الرسم والمنظور والظل والنور والنسب السليمة للأشخاص... كان ذلك كله هو جواز المرور لهم لارتقاء الجداريات الشاهقة لعدد من المباني العامة بالقاهرة والمحافظات وثيقة الصلة بحياة المجتمع، منها - على سبيل المثال - جداريات مجمع المحاكم بشارع الجلاء فى القاهرة (قام برسمها الفنان درويش وآخرون) وجداريات سترال العتبة (قام برسمها الفنان البنانى وآخرون) وواجهات بعض محطات السكة الحديد بأقاليم مختلفة. أشترك فيها أمين صبح وآخرون... وكانوا بذلك متلائمين مع توجه اجتماعى وثقافى عام ازدهر أبان الستينات واستمرت أصداؤه حتى أوائل السبعينات.



● وبالنسبة للنحت، فقد كانت أستاذية المثاليين فى فهم القيم الصحيحة لفن النحت الى جانب القيم الأكاديميه، واستيعابهم للتراث المصرى القديم، وأستفادتهم من تجربة مختار فى المنحوتات الجدرية والميدانية - قد مكنتهم من اتخاذ أقصر السبل للوصول بالنحت الى الهواء الطلق، ومن التلاحم مع قطاعات عريضة من الشعب، مبشرين بأستعادة المكانة المفقودة للفنان المصرى فى مجتمعه.

وجدير بالذكر أن هذا الاتجاه قد بدأ فى مصر منذ الأربعينات عند الاستعانة بالنحاتين الكبيرين أحمد عثمان ومنصور فرج فى نحت واجهات حديقة حيوان الجيزة وواجهات بعض محطات قطار خط كوبرى الليمون - المرج، التى ما تزال تطالعنا بقوتها وصرحيتها وحلولها الفنية الجريئة حتى اليوم، ثم استمر هذا الاتجاه فى الخمسينات والستينات على يد فتحي محمود فى واجهات مبنى الغرفة التجارية بميدان باب اللوق بالقاهرة، ومبنى نقابة الصحفيين وبعض التماثيل فى حدائق الإسكندرية وعلي كورنيشها، هذا فضلا عن منحوتات محمد أمين عاصم<sup>(٥٩)</sup> الصرحية للسد العالي . . . والمجال لا يتسع لاستعراض هذه الأعمال أو رصد أعمال لفنانين آخرين فى نفس الاتجاه الذى كان يشر بظهور مدرسة مصرية فى الفن الصرحي الجماهيري، لكنها لم يكتب لها - مع الأسف - التطور والاستمرار. وليس من الصعب - علي أي حال - تفسير هذا التوقف، ذلك أن الدولة كانت صاحبة الاتجاه الى التجميل المعماري والميداني، وكانت المتكفلة بالإنفاق عليه بتكليف الفنانين بعمل مشروعات ضخمة من خلاله، بل إنها أعدت بالفعل مشروع قانون (صدر من أجله قرار جمهوري) ينظم هذه المشروعات ويعتبرها الزامية على كافة المباني العامة فى مصر. . . لكن مع التحولات السياسية والاجتماعية (الثقافية بالتالى) منذ السبعينات، توقف التكليف من الدولة، وتوقف صدور القانون، فتوقف الفنانون بدورهم عن الاستمرار فى إنتاج الأعمال الصرحية، ولو كنماذج مصغرة قابلة للتكبير، وهو أمر يرتبط - بالنسبة لهم - بالقناعة الثقافية والفكرية الجديدة فى الساحة التشكيلية التى تحركت بدورها - مع التحولات السياسية والثقافية - الى توجهات أخرى بعيدة عن الارتباط بالجماهير.



#### ٤. أكاديميون. إنطباعيون:

يرتبط أسلوبيا بهذه الكوكبة، جانب من الفنانين الذين آثروا - كذلك - السير في الدروب المعقدة ومع القواعد والأنماط الأكاديمية والانطباعية، مبتعدين عن المخاطر الأسلوبية الجديدة أو البحث في الجذور، ومترفعين - في الوقت ذاته - عن الخوض في الاتجاهات - العالمية المعاصرة، لكنهم جعلوا من اهتماماتهم التوجه الى المجتمع والتفاعل معه بطريقة الخاصة من خلال المعارض والصالونات والفنادق الكبرى وغيرها، مفضلين في لوحاتهم وصف البيئات الطبيعية (ريفية أو ساحلية)، أو العزف على عنصرى المرأة والزهور، بنوع من الرشاقة الانطباعية والهمس الشعري، واللمسات اللونية الموحية بالضوء والهواء، أو تصوير الشخصيات العامة والخاصة «البورتريهات» مكملة بذلك أيضا طريق من سبقهم من جيل الرواد.

على رأس هؤلاء يقف المصورون كامل مصطفى<sup>(٦٠)</sup> وشفيق رزق<sup>(٦١)</sup> وصدقي الجباخنجي<sup>(٦٢)</sup> وصبرى راغب<sup>(٦٣)</sup> والمثالون كامل جاويش<sup>(٦٤)</sup> وعبد الحميد حمدي<sup>(٦٥)</sup> وعبد القادر مختار<sup>(٦٦)</sup>.. (وتوجد تحت كل نوع منهم بالطبع قائمة طويلة من الأسماء الأخرى).

وإذا كانت أعمالهم تلبى - بالدرجة الأولى - احتياج شريحة الصفوة لاستكمال الأبهة الاجتماعية أو الزينة المنزلية، فليس ثمة ما يمنع أن يتلاقى هذا الاحتياج مع احتياجات الشرائح الدنيا في المجتمع الى إشباع ذائقهم الجمالية، بما يمنحه لهم هذا الفن من وسادة ناعمة حانية يسترخون فوقها بعد معاناة، وهو على كل حال لون من الفن موجود ومرغوب في أى حركة فنية متعددة الاتجاهات، وهمزة وصل سلسلة بين المدارس القديمة المبسطة والمدارس الحديثة المركبة.



## ٥. فنانون البيئة والتراث:

على صعيد آخر فى الحركة الفنية - بعيدا عن الجماعات والأيدولوجيات والقنوات المفتوحة على الجماهير - ازدهر تيار هام من الفن الاجتماعى منطلقا من تأكيد الارتباط بالتراث الفرعونى والإسلامى والشعبى، ومتصلا - فى الوقت ذاته - بتيار الحياة اليومية فى البيئات الشعبية، وتراوح اجتهادات الفنانين فى هذا التيار بين الكلاسيكية النابعة من - تراث الفن المصرى القديم، وبين التصميمية الزخرفية والبساطة الفطرية المتمثلة فى الفنون الفلكلورية، وبين بعض أوجه الحداثة فى الأساليب الأوربية .

لكنها - بشكل عام، تسعى جميعا إلى تأكيد الهوية المصرية والعربية فى الفن .

فى مجال النحت، تبرز انجازات كل من محمود موسى<sup>(٦٧)</sup> وعبد البديع عبدالحى<sup>(٦٨)</sup> خاصة فى النحت المباشر فى الأحجار الصلبة، فيما يعد احياء لتقاليد النحت المصرى القديم وارتباطا بالواقع المعاصر معا ، وانضم اليهما محيى الدين طاهر<sup>(٦٩)</sup> كتنوع مختلف على لحن أساسى، وسواء على مستوى الاسلوب أو مستوى الموضوع نجد قنوات الاتصال مفتوحة بينهم وبين المجتمع، ومع الاختلاف الفنى لكل منهم عن الآخر فان ما يجمعهم هو الرصانة الكلاسيكية بسماتها التاريخية، سواء فى المصرى القديم أو الأوربى مستضمة قبسا من الروح الشعبية .

فى منحوتات « موسى » نجد أن توازن الكتلة وترديد الخطوط يتخذان طابعا هندسيا منتظما، ويعمد الفنان إلى اختزال التفاصيل والتحام الكتلة والمبالغة فى ضخامة الأطراف وقصرها، مع ما يضيفه عليها من مسحة فطرية تذكرنا بالنحت البدائى .. وعلى صعيد الموضوع نجده يحتفى بالمخلوقات الضعيفة والرقيقة المرتبطة بحياة الناس اليومية، على الرغم من قوتها وصلابتها النحتية، مثل الحمامة والسمة والماعز، إضافة إلى الأدميين البسطاء فى رمزياتهم لمعانى الحنان والأمومة والتضامن .



وفى منحوتات « عبد البديع » تواجها سِمَتها العملاقية ولو كان التمثال صغير الحجم، وهو يحترم النسب والتفاصيل الواقعية لكنه يحتفظ برصانة الكتلة الفرعونية وسميريتها وتوازن اجرامها، وتتنوع موضوعاته بين الوجوه البشرية والحيوانات الاليفة والطيور، يعالجها فى نعومة حتى تخرج فى النهاية مصقولة لامعة، متجاوزا باقتدار الخيط الرفيع بين الاكاديمية والكلاسيكية .

وفى منحوتات محيى الدين طاهر يعتمد التمثال على الخطوط الانسانية الرشيقة، وعلى الفراغات البينية اللينة بين الكتل، بما يسمح بتحقيق نوع من الحركة الراقصة ومن الحوار البصرى بين الأجرام وبين الفراغات المفتوحة على الضوء فيما بينها، يضاف إلى ذلك اهتمام الفنان بالتفاصيل الواقعية فى الوجوه والنسب والاطراف، - يعالجها برقة وحساسية تتخطى الاكاديمية وتستوحى فن مختار . . من هذا كله يتشكل أسلوب مناسب تماما لطبيعة الموضوعات التى يعالجها الفنان، من مرح البنات إلى لعب الحجلة إلى التكوينات البسيطة التى تخلو من الصراع والخشونة وتحفل بهجة الحياة الشعبية وتتغنى بالاصالة المصرية، بحس بميل إلى الرقص التوقيعى .

وفى مجال التصوير، تبرز مجموعة كبيرة من الفنانين على رأسهم سيد عبدالرسول<sup>(٧٠)</sup> تتوفر فى اعمالهم ورؤاهم نفس القيم الفنية بجذورها التراثية والبيئية وارتباطها بالموضوعات الشعبية، وليس مصادفة أن أغلبهم قد أقام فترات طويلة - فى الخمسينات وأوائل الستينات - برسم الاقصر، وعاش الفن المصرى القديم فى المعابد والمقابر المنتشرة فى البر الغربى للنيل، بنفس القدر الذى عايشوا به الطبيعة النهرية والجبلية واستلهموا ملامحها الاجتماعية فى جنوب الوادى برموزها وانساقها الجمالية . . .

من هذه المجموعة : عباس شهدى،<sup>(٧١)</sup> رفعت أحمد<sup>(٧٢)</sup> محمد حسنين على،<sup>(٧٣)</sup> جمال محمود،<sup>(٧٤)</sup> احمد الرشيدى،<sup>(٧٥)</sup> كمال يكنور،<sup>(٧٦)</sup> على دسوقي<sup>(٧٧)</sup> .

وتتسم لوحاتهم بالنزعة الغنائية الصداحة بالألوان تعبيرا عن بهجة الحياة، وتمتزج فيها الأنماط الزخرفية مع التعبير التلقائى النابع من التقاليد الموروثة.



## ٦. الفنان والمجتمع :

تحتل الفنانة المصرية مكانة رفيعة فى الحركة الفنية المعاصرة، ونلاحظ أن الحس الاجتماعى بارز فى أعمالهن جميعا، ويرتبط أحيانا بالمضمون أو الدور السياسى، ويرتبط أغلب الأحيان بالانطباع والمعيشة التلقائية للروح الشعبية، لكنه فى كل الأحوال كان بعيدا عن أغراض الزينة البرجوازية معبرا عن عامة الناس والبسطاء، مستهديا بدعوات تحرير المرأة والمجتمع .

● فى مقدمتهن نجد الرائدة مرجريت نخله،<sup>(٧٨)</sup> وهى من أوائل خريجات معهد المعلمات للتربية الفنية، ومن أوائل المدرسات به أيضا، واستكملت دراستها الفنية بباريس منذ ١٩٣٦ - وحصلت على جوائز عديدة ابتداء من هذا التاريخ حتى وفاتها بالاسكندرية أواخر السبعينات . .

عبرت أغلب لوحاتها بأسلوب يميل إلى الانطباعية عن الشرائح الدنيا من الطبقة المتوسطة، وعن الطبيعة والحياة المصرية، فى مشاهد العمل والراحة والزحام والصيد والاسواق والحمامات الشعبية ودور العبادة، ويقدر ما تضج هذه اللوحات بصخب الحياة. فانها مغلفة بالوداعة الانسانية التى تميز الشخصية المصرية، ونلمح فيها وشائج من تأثيرات التصوير المصرى القديم. ولم تكن فى انطباعيتها مقلدة للمدراس الاوربية على الرغم من تصويرها لكثير من مناظر الطبيعة فى عواصمها، بل كانت ذات طابع مصرى صميم ترك أثره على اجيال من تلميذاتها فى معاهد المعلمات .

### ● اما انجى أفلاطون :

فكانت - منذ ١٩٤٢ - الفرس الاسود المحفوظ فى سباق الحركة الفنية الجديدة، بنضجها المبكر ومشاركتها النشطة فى معارض «الفن والحرية» وعمرها ١٧ عاما، مضافية على لوحاتها السريالية حسا دراميا عنيفا ولونا زمرديا متوهجا بروح الشعر، برغم قتامة اللون الاسود الذى يتصارع معه، اذ تعبر عن رفضها لكابوس الحرب المدمرة ، لكنها كانت اكثر استيعابا للبعد



الثورى فى علاقة الفنان بالمجتمع من خلال دروس استاذها الاول كامل التلمسانى واستاذها الثانى - فيما بعد - حامد عبد الله . . وهكذا هجرت السريالية وقذفت بنفسها فى خضم الواقع وقضاياها الاجتماعية والسياسية، ليس فقط بالريشة والفرشاه، بل أيضا بالقلم والعمل الثورى والحزبى، منغمسة فى حياة الطبقات الفقيرة والكادحة، تتعلم منها بقدر ما تعبر عنها وتضىء بالوعى الذى امتلكته مناطق جديدة عليها، فى سباق تخطيها لاسوار طبقتها الارستقراطية، كما تضىء مناطق جديدة فى «اللوحه المصرية» التى لم تكن تتعامل مع المرأة المصرية الا كنموذج للانوثة والجمال الجسدى، فاذا بها تجعل بطلتها هى المرأة العاملة الشغالة المنسحقة والزوجة المقهورة تحت ظروف العوز والتخلف القيمى، فكانت لوحاتها فى الخمسينات شهادات اجتماعية دامغة للظلم الطبقي، وازضافة بليغة إلى فن التصوير الواقعى، ونموذجا متقدما لتزاوج الموقف السياسى الاجتماعى مع الابداع الفنى، دون وقوع فى المباشرة والخطابة . . .

وبلغ هذا النموذج ذروته الإنسانية والجمالية معا فى لوحات تجربتها فى السجن أوائل الستينات. واذا كانت مراحلها الفنية منذ الستينات قد ارتكزت - اضافة إلى بحثها التقنى والجمالى - على مشاهد الطبيعة الريفية والصحراوية من منظور اجتماعى وصفى، فان موقفها السياسى المرتكز على واقع الطبقة الكادحة وقضايا التحرر الوطنى والاجتماعى، ظل ينشر ظله على كل ابداعها، ويقيم جسرا قويا للتواصل بينها وبين الجمهور، مستعينة بصيغتها التشكيلية التبقيعية المشعشة بومضات النور والألوان .

● وفى خط موار لانجى، كانت **تحية حليم** ترصف طريقا آخر نحو نفس الهدف الذى يتلاحم فيه الفن بالمجتمع، متأثرة - فى بدايتها الفنية - بأستاذها وزوجها آنذاك الفنان حامد عبد الله، لكننا نجد رؤيتها الجمالية اكثر التصاقا بالتراث المصرى ( فرعونيا وقبطيا) وبالبيئة الزراعية وبسطاء الناس والحياة



الشعبية بتقاليدها وثقافتها المتوارثة، فلم يكن ثمة فاصل بين الرؤية الجمالية والموقف الاجتماعي، حتى اذا ما اقتربت مسافة أكبر من المتغيرات السياسية والاجتماعية بعد ثورة ١٩٥٢ عبرت عنها بشكل تلقائي بسيط دون شعارات او افتعال، مثل لوحتها عن العدوان الثلاثي والسد العالي وتهجير النوبة والقضية الفلسطينية . . . . الخ فنحن أمام حس فطري طازج يعكس عمق الجذور الحضارية القديمة فى أعماقها، ويكتسى فى نفس الوقت ببراءة الطفولة او ينم عنها .

### ● عفت ناجى

( شقيقة الراحل محمد ناجى ) وتتميز بجرأتها فى شق طريق جديد للتعبير الفنى، مرتبطا - موضوعيا - بجذور المعتقدات الاجتماعية بتقاليدها الموروثة، وفنيا بكسر مثالية الجمال الطبيعى والابتعاد الكامل عن أى مشابهة له، سعيا إلى بناء عالم فنى جديد ينبه الإدراك لاستقبال قيم البناء الجمالى المبتكر والحس الشعورى الخالص للفنانة، مصاغا عبر سطوح تصويرية، مركبة على مستويات متعددة من البارز والغائر بوسائط غير نمطية من الخامات مثل الخشب والدمى، ومن النفايات التى قد تستفزنا بخشونة ملامسها وبدائية ألوانها وسذاجة تكوينها، لكنها تبدو منطقية فى سياقها الرمزي الدال على الخصوبة والسحر واتقاء الشر، وفى سياقها الاحتفالى بافراح القرية، كانها تعبير عن أهارج وأغانى الفلاحات فى موكب العرس، يحملن السحارة المزركشة والمرآة المثلثة وشمعدان الفخار والأحجبه، وكل طقوس المرأة وهى تزهر بوجودها وأهميتها فى المجتمع، اذ تحافظ بالزواج والخصوبة على استمرارية الحياة فيه .

ويجدر بنا التنويه بأهمية التوافق فى الرؤية الجمالية بينها وبين زوجها الفنان الراحل سعد الخادم رائد الفنون التشكيلية الشعبية، فإن أبحاثه النظرية فى هذا المجال وتطبيقاته العملية لها دور هام فى بلورة التجربة الفنية لعفت ناجى .



## ● اما جاذبية سرى :

فان رحلتها الابداعية مليئة بالمحطات والمرتكزات التى تجاوزت بها وعيها كفنانة وأمرأة عدة مرات، كما تجاوزت بها واقع الحركة الفنية البرجوازية فى بدايتها، مقترنة بالمد الاجتماعى فى الخمسينات، حيث تقابلنا فى لوحاتها شخصيات مثل « ام رتيبه » وفتيات الحوارى حافيات الاقدام لا يعرفن اللعب أو مرح الطفولة، اللهم الا لعبة الحجله، وقد اصبحن امهات قبل أن يتخطين عمر الطفولة، يطالبن المجتمع بحقهن فى الوجود والتحرر، ورسمتهن الفنانة بخطوط سوداء غليظة تحدد اشكالهن وتربطهن ببعضهن البعض، وبهذا الوعى الاجتماعى واصلت جاذبية سرى طريقها حتى بعد أن انتهت «جماعة الفن الحديث» التى كانت تنتمى اليها فى منتصف الخمسينات .

وبرغم تطور أسلوبها فى اتجاه الحداثة والتجريد، فانها لم تبتعد بفنها عن القضايا الاجتماعية والسياسية، سواء فى لوحاتها عن النيل أو عن بيوت المدينة المكتظة بالبشر أو بغزو الانسان للصحراء، أو بتفجير قوى الانسان حتى من داخل الهرم .

وتبدو لفن جاذبية علاقة تصادمية - وليست تصالحية - مع المجتمع، تقوم موضوعيا على النقد، وفنيا على صدم الذوق التقليدى الذى اعتاد محاكاة الطبيعة.

● واذا نظرنا إلى زينب عبد الحميد، فسنجد أنها كانت على مدى مسيرتها الفنية منذ أوئل الخمسينات، ابان ارتباطها بجماعة الفن الحديث، حميمة الصلة بالمجتمع والشارع المصرى، بزحامه وعمائره وحوانيته ومواصلاته، معبرة عن نبض الحياة الجياشة بداخله، حريصة على التصالح مع الواقع، لذا فهي تفضل ان تطل عليه من ارتفاع شاهق مثل عين الطائر، ذلك انها لا تسعى إلى التركيز على تفاصيله القبيحة وجوانبه السلبية، بل تسعى إلى بلوغ الحس العام بالحركة والانطلاق، حتى ولو أضفت عليه من داخلها ألوانا بهيجة وخطوطا متشابكة اشبه بشبكة الصياد من أجل ايجاد نسيج تصويرى ثرى ملئ بالحياة البصرية.





الحسين فوزى - فناء جالمة (رسم بالعبير)



عزالدين حمودة - بورتريه لسيده (تصوير)

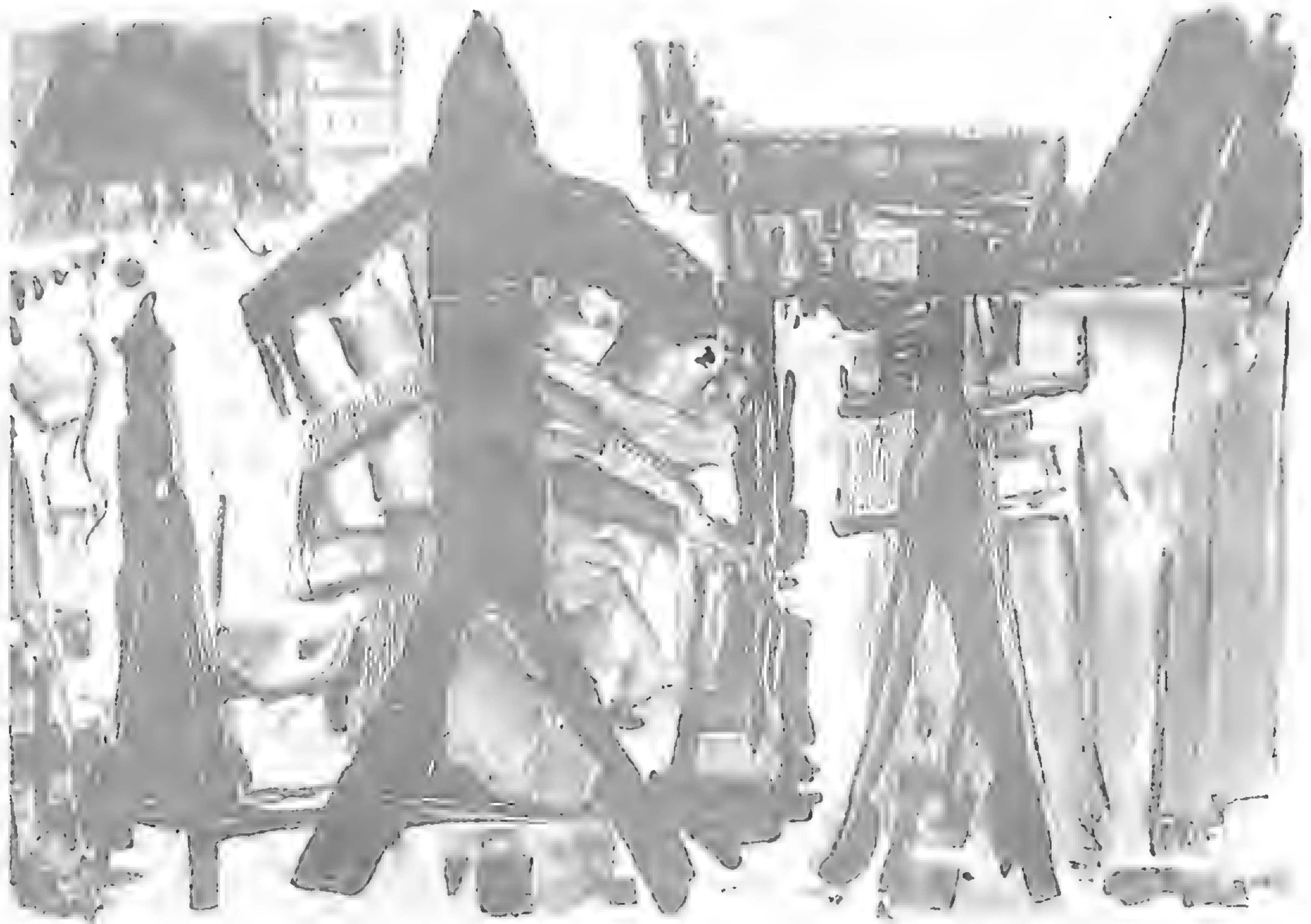


كامل مصطفى - الصيد في أبو قير (تصوير)





حامد عبدالله - علي الرشيد (تصوير)



عمت ناجي - التصنيع (رسم بالحبر)





مرحوبت نعلل - إلى النون (تصوير)



تحية حليم - أبراج الحمام (تصوير)





انجی افلاطون - بدویات (تصویر)



صلاح طاهر - تکریم (تصویر)





مبارك شهدي - فتاتان من الأقصر (تصوير)



سيد عبدالرسول - المعدية (تصوير)





أحمد عثمان - نوبية

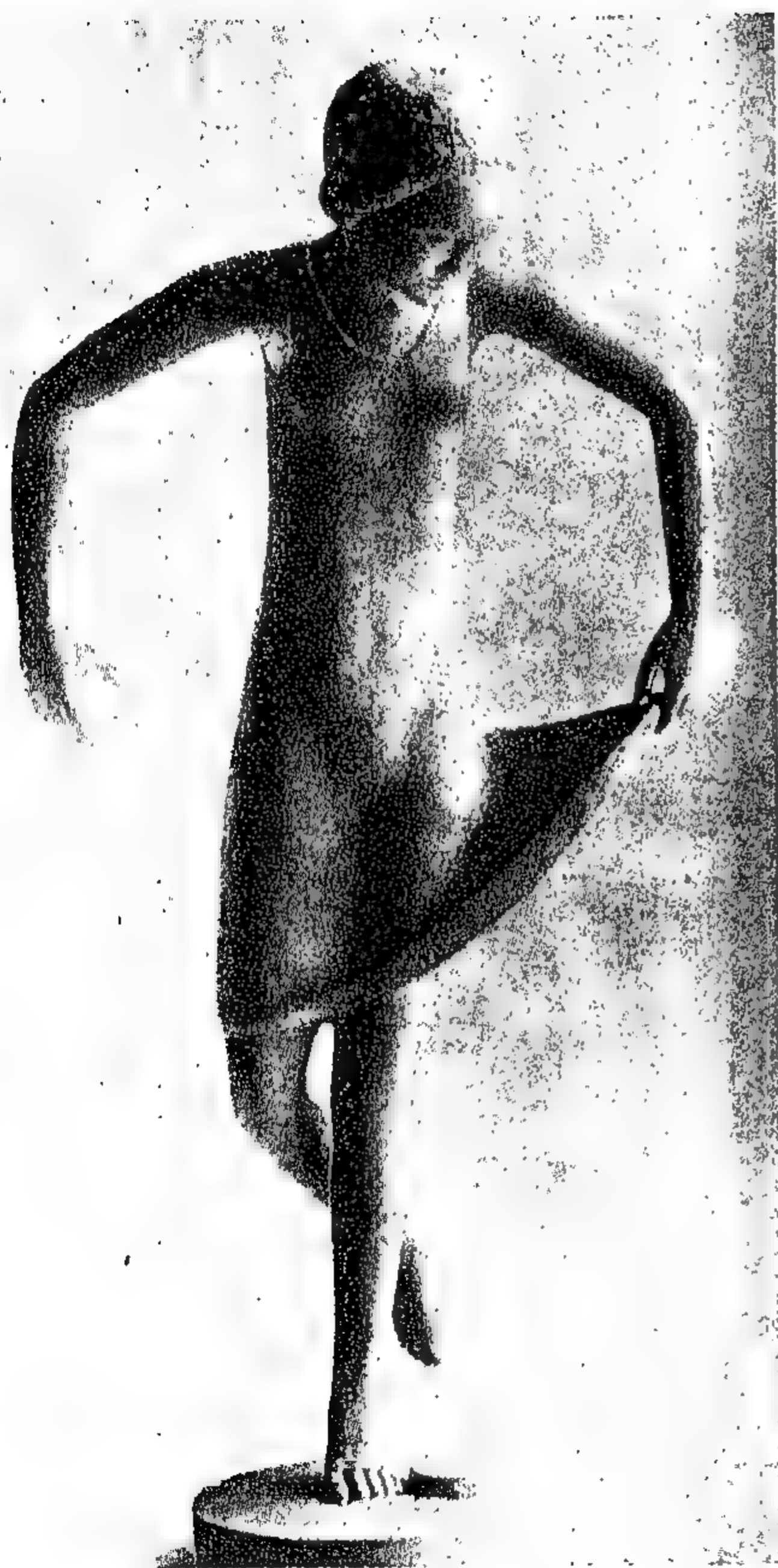


عبد الباقى عبد الحى - امرأة بعلابل للترانس

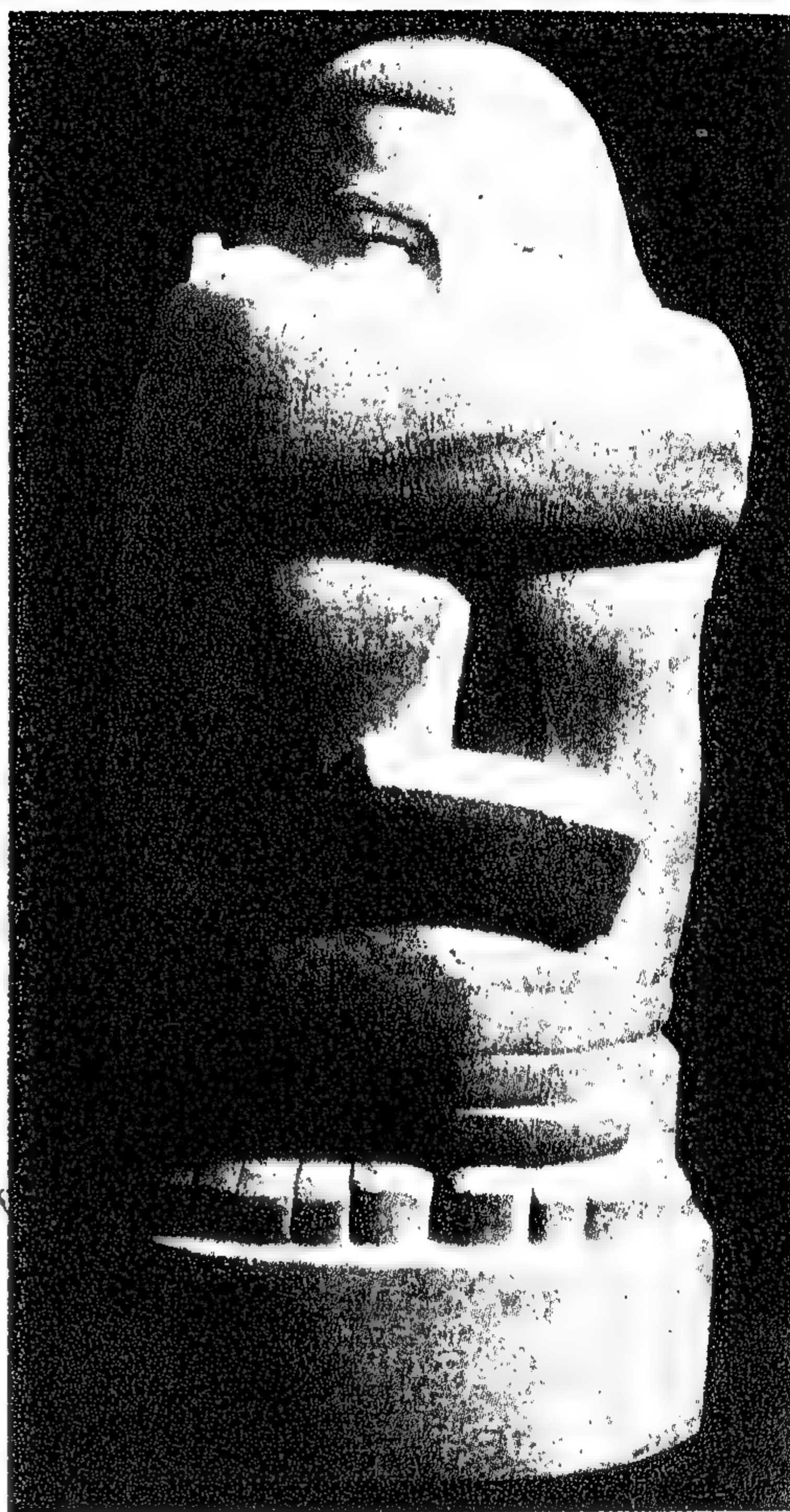


كامل جاويش - أمومة





محي الدين ماهر - الحجلة



محمود موسى - عيون ترى العجب





أحمد الرشيدى - أم الشعور (تصوير)



على دسوقي - فتيات القرية (باتيك)



## الفصل السابع

### الفن .. والمشروع الثانى للنهضة

#### ١. الخمسينات ... سنوات الانتقال :

على مدار الخمسينات، وفى مناخ سياسى حافل بالاحداث الوطنية والتغيرات الاجتماعية الناجمة عن ثورة يوليو ١٩٥٢، تصدرت الحركة الفنية اتجاهات مختلفة، تحمل فى داخلها محصلات الاجيال الماضية، كما تحمل طلائع جيل جديد يتأهب لتبوء مكانه الأمامى فى الستينات .

فى الخمسينات كان جيل الرواد يواصل عطاءه بعد أن اكتمل نضجا وإن كان قد نضب معينه من الابتكار، فمضى ينتج لوحاته فى أغراضه التصويرية المعتادة، من تصوير المناظر الطبيعية والبيئة والأحياء الشعبية والحياة اليومية للشعب برؤية وصفية فى أغلب الأحيان، إلى جانب أغراض البورتريه والنموذج العارى والطبيعة الصامتة .

وفى الخمسينات كان الجيل الثانى يتصدر مكانة فى قيادة الحركة الرسمية للفن من خلال وزارة المعارف ثم وزارة الإرشاد القومى (قبل ان تصبح وزارة الثقافة) ومتحف الفن الحديث، ويتواكب مع هذا انتاجه فى إطار أكاديمى



وتقليدى، مثل صلاح طاهر وعزت مصطفى<sup>(٨٠)</sup> وعلى الديب<sup>(٨١)</sup> ( فى التصوير) و ابراهيم جابر وأنور عبد المولى ومصطفى نجيب<sup>(٨٢)</sup> ( فن النحت) . . لكن محاولات الاجتهاد والتطوير لم تنعدم ايضا من جانب أفراد من هذا الجيل، خاصة فى النحت، مثل محاولات احمد عثمان ومنصور فرج وسعيد الصدر<sup>(٨٣)</sup> وحسن حشمت<sup>(٨٤)</sup> فى استلهم موضوعاتهم وأساليبهم الفنية من التراث الشعبى ومن الحياة الاجتماعية للطبقات البسيطة، ومن خصائص الفنون الافريقية والبدائية أيضا، متحررين من الجمود الاكاديمى ومن المثالية المصرية القديمة التى سيطرت على إنتاج جيلهم دون إضافة إلى مختار.

وفى الخمسينات كان جيل الجماعات الفنية التى نشأت فى الأربعينات، ومن واكبه من فنانين مستقلين، قد تبلورت خبراته ونضجت أساليبه، فى اتجاه تصوير العالم السفلى للواقع الاجتماعى، سواء بأبعاده الواقعية التعبيرية، كما تبدت فى تماثيل السجيني، وفى لوحات جاذبية وانجى ومارجريت وتحية وعويس وزينب عبد الحميد وعفت ومن لحق بهم فى أواخر الخمسينات مثل حسن سليمان،<sup>(٨٥)</sup> إضافة إلى الاعمال الواقعية الأولى لمير كنعان،<sup>(٨٦)</sup> أوسواء بأبعاده الميتافيزيقية كما تبدت فى لوحات الجزار وندا ورافع ورائف، لكن بعد أن تحولت الروح الثورية المتمردة التى انطلقت منهم فى الأربعينات إلى طاقة متعلقة، خاصة وان المناخ السياسى آنذاك لم يكن يسمح بالصراع الفكرى او بالتجمعات الثقافية ايا كان لونها، مما نجم عنه ركود فى التيارات الفكرية والفنية على عكس ما كان فى الأربعينات، ومن ثم فإننا نجد كثيرا من ثوار الأربعينات يشتركون - فى أواخر الخمسينات وأوائل الستينات - فى مسابقات فنية تقيمها الدولة حول موضوعات من الطبيعة المصرية أو مناسبات قومية، ويحصلون على جوائزها، وقد تخلت اعمالهم تلك عن ثورتهم القديمة، وانتهجوا اساليب تصالحية نوعا ما مع الاتجاهات السائدة ( مثل انجى فى مسابقة المناظر الطبيعية وندا فى مسابقة حفر قناة السويس والجزار فى مسابقة الميثاق الوطنى).



وفى الخمسينات كان هناك اتجاه الفن الملتزم المواكب للاحداث والذي كانت تزكبه الصحافة الثورية الجديدة على صفحاتها امام الجماهير، ولعله كان اتجاهاً متأثراً بمدرسة الواقعية الاشتراكية فى اوربا الشرقية التى كانت مزدهرة انذاك . . . وقد شارك اصحابه من خلال انتاجهم بدورهم فى المناسبات الوطنية مثل العدوان الثلاثى، إلى حد إقامة معارض فنية فى الميادين العامة وسط الجماهير مثل ميدان باب الحديد، كما كان يغذى هذا التيار فكر اشتراكى خارج اطار السلطة، التى كان موقفها منه ومن أصحابه يتسم بالتناقض، فهى تشجعه حين يتوافق مع توجهاتها، وتمنع عنه التشجيع حين تغضب على أصحابه أو يخرجون على الخط الرسمى، بل وقد تسجنهم وتطاردهم اذا لزم الأمر . . . ومن أبرز الفنانين فى هذا الاتجاه الواقعى التعبيرى حسن فؤاد،<sup>(٨٧)</sup> وليم اسحق، حامد عويس، داود عزيز، عبد الغنى أبو العينين<sup>(٨٨)</sup> عبد المنعم القصاص،<sup>(٨٩)</sup> وعبد الوهاب الجريتلى<sup>(٩٠)</sup> . . . الخ .



## ٢. الستينات ... شمس الضحى:

إذا اعتبرنا ان الفجر العريض لحركة الفن الحديث فى مصر يمثل جيل الرواد ومن سار على دربه من الجيل الثانى، وان صباحها الغائم المتوتر بكوابيس الليل وأحلام الصحو وشطح التمرد يمثل جيل الجماعات الفنية فى الأربعينات، وما أسفر عنه فى الخمسينات من امتلاك الوعى ونضج الروى والاساليب، فان عقد الستينات يمثل « شمس الضحى » فى تطور هذه الحركة!

وكانت هذه « الشمس » تشرق من أفق التحولات الاجتماعية والسياسية العارمة منذ اوائل الستينات فى اتجاه تحقيق آمال الطبقات العريضة من الشعب الكادح فى العدالة الاجتماعية والتنمية والتحرر الوطنى وامتلاك الارادة الصلبة فى مواجهة القوى الاستعمارية التى حكمت شعوبنا . واستترفتها قرونا، واخيرا فى اتجاه قيام الوحدة بين أقطار الامة العربية بعد أن ازيحت عنها الحواجز العنصرية، لتتجلى قوة الروابط الثقافية والتاريخية والمصرية فيما بينها . . . . ومن مجمل هذه التوجهات والتحولات تكوّن ما يطلق عليه «المشروع القومى للنهضة» الذى التفت حوله الامة متماسكة متوحدة مع قيادتها، وبهذا يعتبر المشروع الثانى للنهضة القومية بعد مشروع ثورة ١٩١٩ وما ارتبط به من تطلعات تحررية وحركة نهضوية وثقافية . . ولقد حرصتُ على ذكر عناصر المشروع الثانى لأنها انعكست جميعا فى عديد من أعمال الفنانين فى تلك الفترة بشكل أو بآخر

لكن، وبعد سطوع شمس هذا المشروع وزهو انتصاراته، كان انعزال جانب مؤثر من الفنانين والمثقفين عنه، لافتقاده أهم شرط لالتحامهم به، بل لصموده: وهو الديمقراطية التى تضمن حرية الاعتقاد والتعبير والتنظيم السياسى، وأحيانا لم يكن انعزال الفنان المثقف اختيارا بل اضطرارا، وذلك



لرفض السلطة أن تقبل مشاركته الثقافية والسياسية الا بشروطها، ومن ثم أصبح مقدرا على المثقفين والفنانين العازفين عن الذوبان فى مؤسسات النظام ان يظلوا بلا موقف، أو بموقف محبط .

وهكذا . . فبين دفء التحام الفنانين بأهداف المشروع الثورى، وصقيع انعزالهم عنه أو عن الجماهير التى آمنت به، تشكلت ملامح الضحى فى الحركة الفنية . . .



### ٣. فى دفاء التلاحم الاجتماعى

من جانب .. اجتذب « المشروع » قطاعا هاما من الفنانين الموهوبين سواء بايمان من جانبهم، أو باغراء من السلطة لهم بالمقتنيات والجوائز والمناصب، أو بتأثير عدوى المد السياسى والثقافى، الا ان الكاسب على أية حال كان هو الاتجاه الاجتماعى القومى المسيس فى الفن.

ففى وهج شمس المشروع تبلورت شخصيات فنية كانت فى نهاية الاربعينات مشروعات فنانين او نباتات غضة تؤمن بالتغيير الاجتماعى والجمالى معا، وكانت فى الخمسينات تمارس التزامها نحو المجتمع بشىء من التشنج الفكرى، أو أحادية النظرة نحو علاقة الفن بالالتزام .. أما فى الستينات فقد اكتملت الرؤية الاجتماعية لديهم متعانقة مع القيمة الفنية دون أن تكون احداهما عبئا على الأخرى، بل أصبحتا كائنا عضويا واحدا متفاعلا، كما اختفى التناقض داخل هذا الكائن بين المحركات الاسلوبية الاجنبية الوافدة من الغرب من جهة اخرى، بعد ان تعامل معها كمخصبات جمالية ذابت داخل تربته الخاصة حتى جعلتها اكثر خصوية وأصاله، فانتهى بذلك الشعور بمركب النقص أو عقدة التبعية، وكان أصحاب هذا التيار يمثلون أغلبية بين المبدعين فى الستينات .

.....

□ واذا شئنا بعض الامثلة التطبيقية على الجانبين فسوف نجد أعمال جمال السجيني: فى النحت البارز المطروق على النحاس، وهى تعبر عن تحطيم الاغلال وصحوة المارد وتشدو للحرية والعدل وتبارك عرق الكادحين . ومالبثت تماثيله المقعمة بعبير الارض - وصمود الفلاح ودفاء الامومة - بدلالاتها الرمزية على الوطن وعبق التاريخ الذى يشع بالمعانى الروحية - ان برزت معلنة عن ميلاد نحات عملاق يمثل انعطافة تاريخية فى حركة النحت المعاصر بعد مختار، تستوحى عمقها واصالتها وهويتها القومية من جذور التراث المصرى والعربى والشعبى، كما تستهدى - فى جرأتها التعبيرية والتقنية - بمنجزات الفن



الأوربي الحديث، مستوحية فكر المرحلة الثورية الجديدة ومشروعها آنف الذكر، برمزية جديدة، متميزة عن رمزية الأربعينات والخمسينات، حيث يبدو الرمز عنده تجسيدا للأمة جميعا وليس لحالات شعورية باطنية أو لعادات وطقوس شعبية، وإذا كان يتفق فى ذلك مع رمزية مختار - القائمة على مفهوم « الكل فى واحد » فانه يختلف عنها فى ابتعاده عن الرومانسية الغنائية وعن أحادية النظرة إلى الرمز من منظور التراث الفرعونى وحده، ففي تماثيل السجيني نرى تأثيرات عربية تتمثل فى شكل الأقواس والقباب، كما نجد تأثيرات شعبية تتمثل فى شكل العمارة الريفية للمنزل، التى تشكل أساس المعمار الفنى لعدد من تماثيله وتكسبها رسوخ الكتلة واستقلالها عن أنماط الطبيعة، كفورم له بلاغته الجمالية الخاصة .

□ وفى هذا الاطار - بدرجات أقل مباشرة فى التعبير السياسى وأكثر ميلا إلى النزعة الانسانية العامة - سار عدد كبير من النحاتين من أجيال متقاربة، معبرين عن رؤى وتجليات ومواقف اجتماعية مختلفة، مستخدمين اساليب متنوعة ومتعددة، تتراوح بين الكلاسيكية والواقعية والتعبيرية والتراثية والرمزية ... فبعد جيل محمود موسى وعبد البديع وحسن حشمت وحسن العجاتى<sup>(٩١)</sup> وكامل جاويش وعائدة شحاتة<sup>(٩٢)</sup> جاء جيل محيى الدين طاهر ومحمد مصطفى<sup>(٩٣)</sup> وأمين عاصم ومحمد هجرس<sup>(٩٤)</sup> وحسن صادق<sup>(٩٥)</sup> ولحق به جيل آدم حنين<sup>(٩٦)</sup> وعمر النجدى<sup>(٩٧)</sup> وصالح رضا<sup>(٩٨)</sup> وأحمد عبد الوهاب<sup>(٩٩)</sup> والتحم بهم جيل صبحى جرجس<sup>(١٠٠)</sup> وفاروق ابراهيم<sup>(١٠١)</sup> وعبد الهادى الوشاحى<sup>(١٠٢)</sup> ومأمون الشيخ<sup>(١٠٣)</sup> والدواخلى<sup>(١٠٤)</sup> والسطوحى<sup>(١٠٥)</sup> والفقى<sup>(١٠٦)</sup> والجنزورى<sup>(١٠٧)</sup> وتايب<sup>(١٠٨)</sup> ورزق فى تشكيل النحاس<sup>(١٠٩)</sup> وصبرى ناشد<sup>(١١٠)</sup> وسيد توفيق<sup>(١١١)</sup> وعبد المنعم الحيوان<sup>(١١٢)</sup>

وسواء كان الموضوع فى تماثيل هؤلاء جميعا تاريخيا وطنيا او اجتماعيا وصفيا، أو سياسيا رمزيا، أو حتى دراسة لوجه أو لطائر أو لحيوان، أو علاقة



انسانية بسيطة، وسواء كان أسلوب التمثال واقعيا او تكعيبيا او تعبيريا، أو حتى قريبا من التجريد أو من التراث الزخرفى العربى المجرد، فانه غالبا يحيلنا إلى مناطق حية ترتبط بوجداننا القومى او روحنا العربية او الشعبية .

□ واذا كان أحدهم لم يتابع البحث فى الطريق الملحمى المتواصل مع نبض الشارع - ذلك البحث الذى بدأه كل من مختار والسجيني - الا انهم - فى المقابل - نجحوا فى تقديم اضافات تعبيرية وجمالية متميزة إلى انجاز هذين الرائدین، مستوعبين، بفهم عصرى، لغة النحت وخصوصيتها من فنان إلى آخر .

□ أما فى التصوير فسوف نجد فنانين عديدين تألفت أعمالهم فى وهج «المشروع القومى للنهضة» .. مثل لوحات «الجزائر» - التى سبقت الإشارة إليها - عن السلام والميثاق الوطنى والسد العالى، وقد تطورت أدواته الجمالية عن تجاربه الاولى فى الاربعينات والخمسينات، لكنه استبقى منها روحها الاسطورية ليعزز بها الحس الملحمى العام فى أعماله الجديدة المعبرة عن الصحوة والبعث والانفتاح على آفاق لا محدودة فى عصر العلم والتكنولوجيا وغزو الفضاء .

● وتألفت أيضا لوحات « ندا » عن العمل فى الحقل وعن احتفالية الحياة الشعبية التى تتغنى بقيم الخصوبة والنماء والحب والتراحم الانسانى، فى اطار من الفطرة البريئة والروح السحرية والتقاليد المصرية التى تعود إلى جذور فرعونية، بل انه استلهم أيضا تراث وثقافات الشعوب البدائية .

● وفى وهج ذلك المشروع تألفت لوحات « عويس » ذات البناء الصرحى فى واقعيتها التى تتصاعد إلى ذرى البطولة الملحمية للعامل والفلاح وقوى الشعب المتضامنة دفاعا عن مكاسبها وأحلامها .

● وتألفت لوحات « جاذبية سرى » فى مرحلتها التعبيرية الرمزية، عند المنطقة الفاصلة بين الواقعية الاجتماعية التى تميزت بها فى الخمسينات، وبين



التعبيرية التجريدية التى اتجهت اليها فى السبعينات، وفى تلك المرحلة (التعبيرية الرمزية) كانت احدى عينيها على المضامين الاجتماعية والانسانية - وعلى رأسها قيم الحرية والعمل والتضامن - وعينها الأخرى على خلق بنائية تشكيلية جديدة للوحة تجريدية تواكب التجريد الاوربى .

● وعلى الدرب نفسه - لكن بشخصية مختلفة - تألفت لوحات يوسف سيده، الذى بدأ واقعا اجتماعيا فى الخمسينات، ثم اهتمدى إلى جماليات الحروف العربية فى الستينات وصاغ منها تكوينات جدارية هائلة ملتزمة بالاهداف القومية، حيث يشكل جملا مفيدة دالة على معانى الوحدة العربية والعدالة الاجتماعية، فى اطار حديث يسعى نحو لوحة تجريدية عربية جديدة .

● هذا بينما واصلت تحية حليم تعميقها للروابط الجذرية بينها وبين الواقع والإنسان وكفاحه وأمانيه، متنقلة بين أجواء المجتمع فى النوبة والأقصر والقرية والأحياء الشعبية، مستهدية برؤى الطفولة والفن الفطرى والفنون الشعبية والتراث القبطى والفرعونى، ببناء بسيط متحرر من البعد الثالث، وسطح تصويرى ثرى وملمس مذهب.

● وواصل مرسوم الاقصر - الذى إقامته كلية الفنون الجميلة أوائل الأربعينات، بالبر الغربى لنهر النيل على سفح قرية القرنة - والذى استمر حتى منتصف الستينات للدراسات الحرة والتكميلية - واصل إمداد الحركة الفنية بطاقات ابداعية متميزة بهويتها وانتمائها الحميم إلى المجتمع، بعد ان استلهمت جماليات الانماط الشعبية والحياتية فى الوجة القبلى جنبا إلى جنب مع جماليات الحضارة الفرعونية . . نذكر من هؤلاء - إضافة إلى تحية حليم، عباس شهدى، سيد عبد الرسول، رفعت أحمد، عبد الوهاب مرسى، جمال محمود، احمد الرشيدى، آدم حنين، حسن عثمان،<sup>(١١٣)</sup> يوسف فرنسيس،<sup>(١١٤)</sup> صفية حلمى حسين، ناجى كامل،<sup>(١١٥)</sup> نبيل تاج،<sup>(١١٦)</sup> عبد الغفار شديد،<sup>(١١٧)</sup> ملك اسعد،<sup>(١١٨)</sup> عز الدين نجيب، وكان قد أسس هذا المرسوم الفنان الراحل محمد



ناجى، وتولى ادارته على التوالى كل من: حامد سعيد، صلاح طاهر، عباس شهدى .

● كما واصلت انجى افلاطون - فور خروجها من السجن السياسى ١٩٦٤ دراستها للأجواء الاجتماعية المختلفة بين حياة الفلاحين والعمال وسكان الأحياء الشعبية، بصياغة تشكيلية أكثر عمقا وتحليلا للشكل الواقعى مما كانت عليه لوحاتها فى الخمسينات ونبرة تعبيرية أهدأ وابلغ تأثيرا، مشيدة بقيم العمل والكفاح والحرية، ومتغنية فى الوقت ذاته، بجمال الطبيعة، لتخلق منها فردوسها الخاص على الأرض، تعويضا عن معاناة الانسان وشقائه، متوسلة إلى ذلك بأسلوب انطباعى غير تقليدى، يستقى جمالياته من طابع البيئة والفن الحديث معا .



#### ٤. وجه آخر للضحى :

ومن جانب آخر . . كان هناك الفنانون الذين اعتبروا أن التزام الفنان بالمجتمع قيد على ابداعه وتسخير مرفوض لطاقاته، وهبوط إلى الدعائية والتوظيف السياسى لخدمة أهداف بعيدة عن طبيعة الفن وجوهره، تؤدى إلى السطحية والجمود والفجاجة وإلى كبت روح الابتكار، ارضاء للمستوى الذوقى الضحل للمواطنين ، ولم يكن هذا الطرح يخلو أحيانا من دعاوى ثورية، باعتبار أن نزوع الفنان إلى تحطيم الاشكال التقليدية الجامدة فى الفن هو، فى حد ذاته، عمل ثورى، بل ان مجرد الابداع الجمالى حتى ولو كان عملا تجريديا لا يحمل معنى، هو عمل ثورى . . . وهكذا غرقوا فى الصياغات الشكلية والعشبية مقتنعين بأنهم ثوار .

وقد تواكب نمو هذا الاتجاه فى الحركة التشكيلية مع انتعاش دعاوى مشابهة فى مجالات الابداع الأدبي والمسرحي والسينمائي منذ أوائل الستينات، تبدت فى القصة أساليب الغموض وتيار الوعى وتحطيم الزمن، وفى المسرح أساليب العبث واللامعقول وفى السينما أساليب الموجة الجديدة، وجميعها أساليب مستعارة من الفنون الاوربية بشكل مباشر، كما تواكب هذا كله مع ظهور شعار « الفن للفن » فى مقابل شعار « الفن للمجتمع » أو « الفن للحياة » . . لكن دعاة هذا الاتجاه فى الأدب والمسرح والسينما لم يكونوا من الكثرة والرسوخ والتمكن بحيث يؤسسون حركة قوية مستمرة، على عكس حركة الفن التشكيلى التى سبقت حركات الابداع الأخرى إلى التجديد والابتكار واللاحاق بالفن الغربى، وتميزت بمواهب راسخة فى هذا المجال، اضافة إلى انها كانت - منذ نشأتها - منعزلة عن المجتمع، وكان جمهورها من الصفوة الاجتماعية ومن طبقة الأجانب فى مصر (باستثناءات متعددة) وكان الحس الاجتماعى العالى لروادها الأوائل فطريا فى الغالب، دون ان يعضده تكوين فكري تأصيلي



لقناعتهم، أو انشغال بمواقف سياسية، مما طبع الحركة الفنية المصرية على امتدادها بطابع الحرفية وأصحاب الصنعة. أما فرسانها المسيّسون من أصحاب الفكر الثورى والدعوة الاجتماعية فى الأربعينات، ومن دعاة الثورة الفنية والاساليب الغربية فى نفس الوقت ( اعنى فرسان جماعتى الفن والحرية والفن الحديث) فقد انقلب بعضهم على فكره الثورى الاجتماعى وأصبحوا من فطاحل اتجاه الفن للفن فى الستينات، بينما ذاب بعضهم الآخر فى مناصب اكاديمية بكليات الفنون، متخفين من قناعاتهم الثورية القديمة التى لم تحقق لهم شيئا . . وبينما انغمس البعض فى خدمة توجهات وآليات نظام ٢٣ يوليو - كل بطريقته الخاصة - انعزل البعض الآخر مضطرين إلى الوقوف موقف المتفرجين، على حين كان البعض الثالث غير مسيّسين أصلا ولا حتى لديهم الاستعداد لذلك، ومن ثم كان من السهل عليهم تحقيق ذواتهم فى اشكال الفن للفن أو النزعة الشكلية، التى تغذيها حركة الحداثة الاوربية وتشكل إغراء للفنانين باقتفاء اثرها، وتحقيق لهم اعترافا كريما فى الداخل، بفضل الانفتاح الفكرى والجمالى للقائمين على الثقافة بمصر فى الستينات ( بقيادة د. ثروت عكاشة وزير الثقافة)<sup>(١١٩)</sup> وبتعصيد البعثات الفنية المتوالية إلى أوروبا .

وقد تواكب ذلك مع ارتفاع موجة التجريد فى حركة الفن العربى بشكل عام، متلفحة بوشاح الحروفية حيناً، وبالوحدات الزخرفية العربية حيناً آخر، ومن هنا لم يعد للتجريد شحنته التفجيرية المتمردة على التقاليد ( كما كان الحال عند يونان وكامل وكنعان والارناؤوطي)<sup>(١٢٠)</sup> وأبو خليل لطفى<sup>(١٢١)</sup>، بل أصبح لدينا نوعان من التجريد . . احدهما مقلد للاتجاهات الغربية دون اضافة او تصرف، وهو بذلك متصلح مع الواقع الغربى متخاصم مع الواقع العربى، والثانى مقلد للتراث الاسلامى ومتسلق على فروعه بعد انتزاعها من سياق عصرها وافراغها من مضمونها الدينى والروحى، وهو بذلك متصلح مع



الماضى ومنقسم على نفسه فى علاقته بالحاضر بين ارضاء النخبة الاجتماعية المحافظة التى تفضله تجريدا زخرفيا للزينة فقط، والنخبة الارستقراطية المثقفة التى تفضله تجريدا عربيا على الطراز الاوربي أسوة بالفنانين المستعربين الذين استعاروا عناصر الزخاف العربية دون مكنونها، فخرجت فى ثياب مملوكية مزركشة .

وكلا النوعين - على كل حال - انصرف عنه المجتمع بقدر ما أدارا ظهريهما له .



## ٥. ملحمة السد العالى :

وقد شهد عام ١٩٦٤ احتشاداً ضخماً لعدد كبير من الفنانين حول « المشروع القومى » متمثلاً فى تسجيل مراحل العمل فى السد العالى ومنطقة قرى النوبة قبل أن تغرقها مياه بحيرة السد، مستجيبين لدعوة د. ثروت عكاشة الذى كان يحقق بذلك توجه النظام إلى ربط المثقفين والمبدعين بمنجزات وأهداف الدولة .

وشارك فى هذا الاحتشاد فنانون من كافة الاتجاهات والمدارس الفنية، إضافة إلى بعض من سبق الإشارة اليهم، ابتداء من أصحاب الاتجاه الواقعى أو الوصفى أو الزخرفى، مثل بيكار وأبو العينين، وانتهاء بأصحاب الاتجاهات التجريبية والحدائث التشكيلية بعيداً عن الالتزام بالمضامين السياسية أو التأثير الاجتماعى، مثل جماعة التجريبيين ( سعيد العدوى،<sup>(١٢٢)</sup> مصطفى عبد المعطى،<sup>(١٢٣)</sup> محمود عبد الله<sup>(١٢٤)</sup>) استطاع المناخ العام للمشروع ان يفجر لدى كل منهم رؤاه الابداعية بأسلوبه الخاص .

● فبلغت أعمال بيكار قمته التصويرية، سواء فى رسم المناظر المفتوحة التي تصور بيوت قري النوبة بمستوياتها المتدرجة فوق التلال - وإيقاعاتها الموسيقية المناسبة بنعومة أخاذاً، أو فى تصوير معبد أبوسمبل عبر مراحل تفكيكه لينقل إلى موقعه الجديد خلف بحيرة السد، مما يضعها فى مصاف رسوم « وصف مصر » لفنانى الحملة الفرنسية كوثائق تاريخية هامة .

● وبلغت لوحات سيف وانلى قمة المزاوجة بين روح البيئة المحلية فى النوبة - بخطوط عمارتها المتميزة وزخارفها الشعبية - وبين الاتجاهات الاوربية الحديثة، بألوانها القوية الساطعة ومساحاتها التجريدية المنداحة بحرية مطلقة، وكان قد سبق مجموعة الفنانين فى رحلة إلى بلاد النوبة عام ١٩٥٩ مع شقيقه أدهم بتكليف من وزير الثقافة د. ثروت عكاشة، فكانا كالتوأمين فى رؤاهما الفنية ونظرتهم إلى المكان، من منظور مسرحى أخاد، بمساحات زخرفية



مسطحة وألوان قوية مليئة بالحياة، وشخص يتزاحمون بأزيائهم البيضاء والملونة في مهرجان ريفي بهيج، وذلك قبل أن توافي المنية الفنان أدهم عام ١٩٦١، ليغرق شقيقه سيف في حالة من الحزن والاكتئاب، أثرت بقوة على موضوعاته وألوانه عدة سنوات.

● واستطاع أصحاب جماعة التجريبيين ( العدوى وعبد المعطى وعبد الله ) من خلال معاشتهم لمشروع السد والبيئة النوبية - أن يوظفوا التقنيات الابتكارية المتحررة لديهم، لتلمس جماليات جديدة للوحاتهم مستقاة من روح هذه البيئة، بالرغم من اطارها الشكلى الذى ينشد القيم التجريدية، فكانت البيئة المصرية بذلك هى مطار الاقلاع الذى انطلقوا منه إلى آفاق الشكل غير المحدودة.

● ولعل من ابلغ التعبيرات الفنية عن السد العالى من خلال ذلك الاحتشاد القومى للفنانين، لوحات الزوجين سعد الخادم وعفت ناجى، وكان منظورهما تعبيرا دراميا بقدر ما كان تجريديا بنائيا، من حيث اتخذا من آليات العمل الميكانيكية ومن الروافع العملاقة ومن ابراج الكهرباء بعوارضها الحديدية الشاهقة واسلاكها المعقدة عناصر تشكيلية صاغوا بواسطتها سيمفونية متصاعدة الايقاع للعمل والبناء والتنمية، مزاجين بين تلك العناصر التكنولوجية وبين عناصر الموروث الشعبى والاشكال السحرية البدائية التى كانا يجربان البحث فى مخزونها وربطه بأساليب الفن الحديث .

● ولم تقتصر حملة الفنانين إلى منطقة السد العالى وقرى النوبة على الرحلات التى نظمتها وزارة الثقافة، بل كانت هناك مبادرات فردية لبعض الفنانين الشبان على نفقتهم الخاصة، مثل الرحلة التى قام بها المصوران زهران سلامة<sup>(١٢٥)</sup> وأنا عام ١٩٦٤ من الاسكندرية إلى أسوان، حيث أقمنا بمنطقة السد العالى عدة أسابيع، وكانت ثمرة التجربة معرضا أقمناه للوحاتنا الزيتية



بالاسكندرية بعد عودتنا، يجمع بين التسجيل الفنى للمهمة العمل فى السد،  
وبيين المناظر الخارجية بحثا عن جماليات البيئة الفطرية فى جنوب الوادى،  
وتزامن ذلك مع توجه عدد من الادباء الشبان - بجهودهم الذاتية أيضا للاقامة  
فترة بالسد العالى، ومن ذلك رحلة الاديب صنع الله ابراهيم واثنين من  
زملائه، وقد أصدروا كتابا تسجيلىا عن الرحلة، قبل أن يصدر صنع الله  
إبراهيم روايته « نجمة اغسطس » التى صور فيها تجربة بناء السد وآثارها  
الاجتماعية .



## ٦. الفن فى مواجهة الانكسار القومى :

اذا كانت تجربة الفنانين فى السدالعالى تمثل محكا عمليا مباشرا بين الفنان والمجتمع فى مناخ المد الثقافى المواكب لانتصارات المشروع القومى فى الستينات، فان الأمر قد اختلف فى مناخ الجزر السياسى المنعكس عن انكسار هذا المشروع بعد هزيمة ١٩٦٧، فقد خيمت على أغلب الفنانين حالة من الكمون والانطواء، مع ما أصاب المجتمع من ذهول وارتياح، وما أصاب كثيرا من القناعات السابقة من اهتزاز، نتيجة لا هتزاز الثقة فى السلطة ومؤسساتها العليا التى دفعت بالوطن إلى ما وصل اليه من انهيار، لكن وسط هذه الحالة من الاحباط والانطواء، كانت ثمة محاولات للخروج من العزلة اتخذت أشكالا مختلفة فى تعبيرها عن رفض الهزيمة والرغبة فى الالتحام بالمجتمع واستنهاض روحه وامكاناته الكامنة .

بعض هذه المحاولات كانت منظمة من خلال وزارة الثقافة، مثل مركز الفن والحياة وقصر المسافر خانه، وبعضها الآخر كانت محاولات فردية لعدد من الفنانين من خلال انتاجهم .

● وقد أصبح مركز الفن والحياة، الذى أسسه وأداره الفنان الراحل حامد سعيد بقصر المانسترلى بجزيرة الروضة، مركزا ثقافيا هاما فى تلك الفترة، حيث تبنى دعوة حضارية لترقية الوجدان القومى والحس الجمالى للمواطنين وربطه بالتراث والهوية، مشفوعة ببرنامج عملى لانتاج نماذج فنية تطبيقية تدخل الاستعمالات اليومية للمجتمع، واجتذبت الدعوة - إلى جانب كثير من المثقفين - عددا لا بأس به من الفنانين الذين تكونت لديهم قناعة بارتباط الفن بالحياة والتراث الحضارى المصرى - والعربى، وقدموا تجارب هامة فى هذا الاطار تجمع بين المنتج الفنى التطبيقى - مثل الأثاث والأواني والأزياء والحلى والخزف والأعمال الزخرفية المتنوعة، وبين القيم الجمالية الخالصة من المنفعة، فى اطار من التقاليد الفنية العربية والفرعونية، اضافة إلى ما كان يثبته المفكر حامد سعيد من ثقافة عريضة متنوعة فى هذا الاتجاه، من خلال المحاضرات الأسبوعية التى كان يلقيها، والمطبوعات التى كان يصدرها باسم المركز ...



وكان من بين مرنديه وحوارييه الفنانون: خميس شحاته،<sup>(١٢٦)</sup> احسان خليل،<sup>(١٢٧)</sup> محمود عفيفي،<sup>(١٢٨)</sup> كمال عبيد،<sup>(١٢٩)</sup> محمد راتب صديق، عايدة شحاته، محمود النبوى الشال<sup>(١٣٠)</sup>. وسار على دريهم جيل جديد من الفنانين الشباب، ما زالوا يقدمون عطاءهم الفنى حتى اليوم .

● أما قصر المسافر خانة بحى الجماليه، فيضم مجموعة من مراسم الفنانين، التي أسسها المثال الراحل عبدالقادر رزق ١٩٦٨ وقت أن كان مديرا عاما للفنون الجميلة بوزارة الثقافة، بتوجيه من الوزير ثروت عكاشة، استمرارا لتجربة مراسم الفنانين بوكالة الغورى فى ربط الفنانين بالتراث والبيئة المصرية من خلال تلك الصروح المعمارية الأصيلة بمحيطها الشعبى والحضارى . وكان لى شرف الإشراف عليه منذ افتتاحه حتى عام ١٩٧٦ ، وأصبح على مدى عدة سنوات مركزا متميزا للإبداع الفنى وملقى حيا للمثقفين من مختلف المجالات دون تدخل أو توجيه من الدولة، قبل أن تنطفئ أنواره ويصيبه التدهور والإهمال مع تصدع بنيانه وانصراف الفنانين والمسئولين عنه منذ أواخر السبعينيات . .

وكان من أوائل الفنانين الذين خصصت لهم مراسم في المسافر خانة : حامد ندا، جمال محمود، محمد مصطفى، محمد حسنين على، عبدالوهاب مرسى<sup>(١٣١)</sup> أحمد نبيل سليمان<sup>(١٣٢)</sup>، صبرى منصور<sup>(١٣٣)</sup> مصطفى الفقى<sup>(١٣٤)</sup> محمد قنديل<sup>(١٣٥)</sup>، ولحق بهم أو حل محلهم تباعا : فنانون آخرون من نفس الجيل أو من الأجيال التالية ، منهم : عدلى رزق الله، إسماعيل دياب، زهران سلامة، محمد عبله، الشوربجى متولى، فتحى عفيفى.

وبغض النظر عن الحال المأساوية التى وصل إليها القصر، وعن هجرة أغلب الفنانين له، فإن الفكرة من ورائه تظل حية تثبت صحة التوجه الاجتماعى للفنان المصرى المعاصر، وقدرته على مواجهة حالة الانكسار القومى .

● وإذا كانت الستينات قد أفرخت - ضمن ما أفرخت - جماعة التجريبيين، للبحث عن لغة تشكيلية جديدة، كذلك شهدت تأليف جماعة تبحث بلغة الفن، فى قضايا وطموحات الوطن، ما بين انتصاراته وانتكاساته وهمومه



القومية، هي جماعة « الفنانين الخمسة»<sup>(١٣٦)</sup> من خريجي كلية التربية الفنية :  
فرغلى عبد الحفيظ، عبد المجيد الدواخلى، رضا زاهر، على نبيل وهبه، نبيل  
الحسينى . . وقد تراوحت أعمالهم بعد النكسة بين التعبير المباشر عن القضية  
الوطنية، وبين الارهاصات غير المباشرة عن صمود الانسان ومقاومته وتطلعاته  
فى إطار يجمع بين التراث الشعبى والطابع البيئى ومنجزات الفن الحديث .

● وفى أواخر الستينات - أبان حرب الاستنزاف ضد اسرائيل انبثقت رؤى  
ابداعية جديدة لعدد آخر من الفنانين الشبان، اقتحموا القضية الوطنية  
والاجتماعية بشكل مباشر، للتعبير عن مشاعرهم الوطنية والاجتماعية، وعن  
دعوتهم للصمود والمقاومة .

ومن هذه التجارب معرض اقيم عام ١٩٦٩ بقاعة اخناتون « السابقة »  
بشارع قصر النيل لشاب مجند فى الخطوط الامامية على شاطئ القنال هو  
الفنان احمد نوار<sup>(١٣٧)</sup> شارك فى حرب الاستنزاف، وقد أحضر معه بعض  
مخلفات المعارك التى شارك فيها، من شظايا القنابل ودانات المدافع، ووظفها  
لتشكيل اعمال نحتية مباشرة، وكانت رسومه بالخبر على خشب حبيبي تعبيرا  
عن المعركة - مشحونة بطاقة انفعالية ودرامية عالية، ولعل تلك التجربة كانت  
رائده الأساسى ( تعبيريا وجماليا) فى مراحلها التالية حتى اليوم، حيث مازال  
مشغولا بقضايا الحرب والسلام والصراع الانسانى، وهو يعبر عنها فى لوحاته  
الزيتية أو رسومه الخطية أو أعماله الجرافيكية، انطلاقا من مفرداته وحلوله  
التشكيلية التى حققها فى تلك التجربة المبكرة . .

● ومن ذلك أيضا، معرض اقيم فى نفس العام وبنفس القاعة، طرح  
انعكاسات مباشرة للهزيمة الوطنية وآثارها الاجتماعية، كما تضمن إرهابا  
بالصمود وإعادة البناء، لاثنين من المصورين الشبان آنذاك هما محمود  
بقشيش<sup>(١٣٨)</sup> وكاتب هذه الدراسة، وكانا يتطلعان إلى صياغة فنية خاصة  
توائم بين القيم البنائية الحديثة وبين المعانى التعبيرية والرمزية بعيدا عن النبرة  
المباشرة .



## ٧. الستينات .. وتداخل الاجيال والمحاور

وتحت شمس الضحى فى الستينات تألفت ثلاثة اجيال متداخلة متلاحمة من الفنانين ذوى الاتجاه الاجتماعى، نبتت جذورهم فى أواخر الخمسينات ثم انفتحوا على المجتمع فى الستينات ومدوا ظلهم على السبعينات والثمانينات، كل من منظوره الخاص، ساعين جميعا إلى البحث فى معطيات الواقع .

ويمكن - بقدر من التعميم والتجريد - تصنيفهم حول ثلاثة محاور رئيسية، يمتد كل منها على مساحة عريضة متعددة المستويات .

● المحور الأول : تبدأ مستوياته بالكشف عن الروح الشعبية بقيمها ورموزها وتراثها الذى يتجلى فى الانسان المصرى وفى محيطه الطبيعى والبيئى والاجتماعى وتنتهى باكتشاف الروح الكفاحية للشعب، خاصة لدى بسطائه ومنتجيه . . .

فى هذا التيار نجد كوكبة عريضة من المصورين من الأجيال الثلاثة التالية لجيل الوسط لانملك - فى هذا البحث الموجز - الا ان نشير فقط إلى أسمائهم دون ايضاح اساليبهم ورؤاهم . . منهم : حسن فؤاد، جمال كامل، سعد الخادم، عباس شهدى، محمود البسيونى،<sup>(١٣٩)</sup> حسن سليمان، كمال أمين،<sup>(١٤٠)</sup> ممدوح عمار،<sup>(١٤١)</sup> عمر النجدى، رمزى مصطفى<sup>(١٤٢)</sup> كمال خليفة،<sup>(١٤٣)</sup> فاطمة عراجى،<sup>(١٤٤)</sup> سعيد العدوى، جورج البهجورى،<sup>(١٤٥)</sup> عبد المنعم القصاص، هبه عنايت،<sup>(١٤٦)</sup> سامى على حسن،<sup>(١٤٧)</sup> غالب خاطر،<sup>(١٤٨)</sup> بخيت فراج،<sup>(١٤٩)</sup> زكريا الزينى،<sup>(١٥٠)</sup> عبد الغفار شديد، عبد الرحمن النشار<sup>(١٥١)</sup> شعبان مشعل،<sup>(١٥٢)</sup> زينب السجيني،<sup>(١٥٣)</sup> سعيد حداية،<sup>(١٥٤)</sup> سعد عبد الوهاب،<sup>(١٥٥)</sup> ايهاب شاكر،<sup>(١٥٦)</sup> حلمى التونى،<sup>(١٥٧)</sup> سوسن عامر<sup>(١٥٨)</sup> عبد الوهاب مرسى<sup>(١٥٩)</sup> إسماعيل طه<sup>(١٦٠)</sup> عطية حسين<sup>(١٦١)</sup>، وفيق المنذر<sup>(١٦٢)</sup> اضافة إلى الاسماء التى سبق ذكرها متخذة نفس الهدف . .

وأخرج هذا التيار جيلا تاليا واصل تجربة من سبقه، منهم : مصطفى الرزاز،<sup>(١٦٣)</sup> صبرى منصور، فرغلى عبد الحفيظ، عصمت داوستاشى،<sup>(١٦٤)</sup>



مكرم حنين،<sup>(١٦٥)</sup> عادل ثابت،<sup>(١٦٦)</sup> مصطفى الفقى، محمود بقشيش، سيد سعد الدين،<sup>(١٦٧)</sup> زهران سلامه، على حبش،<sup>(١٦٨)</sup> سامح البنائى<sup>(١٦٩)</sup>.

● المحور الثانى : يتوجه الفنانون - من خلال مدارس واساليب مختلفة - للتعبير عن قيم انسانية مطلقة، بدون خصائص جغرافية او عرقية لكنها تحمل الدخول فى الاهداف الاجتماعية، كل بطريقة الخاصة، بغض النظر عن مدى تواصلها مع المجتمع.

ويندرج فى هذا التيار مجموعة كبيرة من المصورين والحفارين والنحاتين منهم :

١- محمد راتب صديق، صلاح عبد الكريم،<sup>(١٧٠)</sup> عبد الله جوهر،<sup>(١٧١)</sup> ولحق بهم مصطفى أحمد،<sup>(١٧٢)</sup> فاروق شحاته،<sup>(١٧٣)</sup> أحمد نوار، ثروت البحر،<sup>(١٧٤)</sup> رياض سعيد،<sup>(١٧٥)</sup> عادل المصرى،<sup>(١٧٦)</sup> محمد القبائى،<sup>(١٧٧)</sup> احمد نبيل، فاروق وهبه،<sup>(١٧٨)</sup> أحمد السطوحى<sup>(١٧٩)</sup> عوفى هيكل<sup>(١٨٠)</sup> . . . ثم التحم بهم فى السبعينات على نفس الطريق مجموعة أخرى من بينها: محمد شاكرا،<sup>(١٨١)</sup> سمير تادرس،<sup>(١٨٢)</sup> رباب نمر،<sup>(١٨٣)</sup> محمد قنديل، يسرى حسن،<sup>(١٨٤)</sup> عدلى رزق الله،<sup>(١٨٥)</sup> حازم فتح الله،<sup>(١٨٦)</sup> فتحى احمد،<sup>(١٨٧)</sup> حمدى جبر،<sup>(١٨٨)</sup> الغول أحمد،<sup>(١٨٩)</sup> محمد رزق ( النحات )<sup>(١٩٠)</sup>، أحمد شيجا<sup>(١٩١)</sup>.

● المحور الثالث : يتركز سعى الفنانين من خلاله لاكتشاف صياغات تقنية جديدة مستوحاة من البيئة أو الزخارف التراثية أو الحروف العربية . . . وإذا كانت أعمالهم لاتأبه كثيرا بالموضوع أو بالمشخصات الانسانية، فانها لا تخلو من مضمون انسانى عام يتخلل عناصرها الجمالية قابلا للتأويل المعنوى، فهو لا يقف عند حدود الشكل الجمالى وحده بل يتخذ منه وسيلة للنفاذ إلى وجدان المجتمع من خلال رموز وعناصر تراثية متغلغلة بداخله.

وقد بدأت تجارب بعضهم اواخر الخمسينات حتى تبلورت فى الستينات والسبعينات مثل : عمر النجدى، صالح رضا، مريم عبد العليم<sup>(١٩٢)</sup> رمزى مصطفى، سعد كامل<sup>(١٩٣)</sup>.



لكن هذا المحور يفضى - فى تطوره الطبيعى - إلى التيار الشكلى البحت، مستهدفا خلق ايقاعات بصرية - موسيقية بالخطوط والالوان والملامس والمساحات، وقد يستخدم احيانا عناصر من الحروف والزخارف والوحدات التراثيه، لكنه يصب فى النهاية فى ساحة التجريد . . . منهم : كمال السراج،<sup>(١٩٤)</sup> عبد الرحمن النشار، (فى مرحلته التجريبية) سامى رافع،<sup>(١٩٥)</sup> محمود عبد الله، فاروق حسنى،<sup>(١٩٦)</sup> حسين الجبالى،<sup>(١٩٧)</sup> مصطفى عبد المعطى، احمد فؤاد سليم،<sup>(١٩٨)</sup> احمد عزمى،<sup>(١٩٩)</sup> (نعيمه الشيشينى)،<sup>(٢٠٠)</sup> حامد الشيخ،<sup>(٢٠١)</sup> حسن عبد الفتاح،<sup>(٢٠٢)</sup> محمد رزق (المصور)،<sup>(٢٠٣)</sup> طارق زبادى،<sup>(٢٠٤)</sup> محمود عبد العاطى،<sup>(٢٠٥)</sup> رأفت صبرى<sup>(٢٠٦)</sup> .

وابادر إلى التوضيح هنا، أن التجريد ليس فى حد ذاته دليلا على تنكب الاتجاه الاجتماعى، والعكس صحيح أيضا، فليس التشخيص فى حد ذاته دليلا على الانتماء الاجتماعى، ذلك أن الفاصل هو موقف الفنان وما يحمله عمله من محتوى، وإلى أى قطاع فى المجتمع يتوجه بفنه . . ولم يكن مصادفة أن يتنامى اتجاه الفن المعبر عن المجتمع المتواصل معه فى مراحل التغيرات الاجتماعية والسياسية والثقافية التى شهدت حركة نهوض وطنى أو تغيير ثورى لصالح المجتمع ككل، بينما يتنامى اتجاه الفن للفن بصيغه الجمالية المجردة فى مراحل الركود الاجتماعى والجزر الثورى وسيادة الشرائح الطفيلية غير المنتجة على اقتصاد المجتمع ومقدراته، ومن ثم فليس يعنى أصحابه - عادة - بناء جسور اتصال مع الطبقات العريضة، قانعين بتعاملهم مع النخبة، بوجهيها الاقتصادى والثقافى ،

وغنى عن القول أن هذه المحاور الثلاثة لم تكن مقطوعة الجسور والاتصال بين بعضها البعض، بل شهد تطور الحركة الفنية منذ الستينات حراكا مستمرا لعدد من الفنانين من اتجاه إلى آخر، تبعا لمدارج وعيهم الفكرى أو انتمائهم الطبقي أو نضجهم الفنى .





حسن سليمان - الأم (رسم بالحبر)



موزع البهجورى - وجبة الإفطار (تصوير)

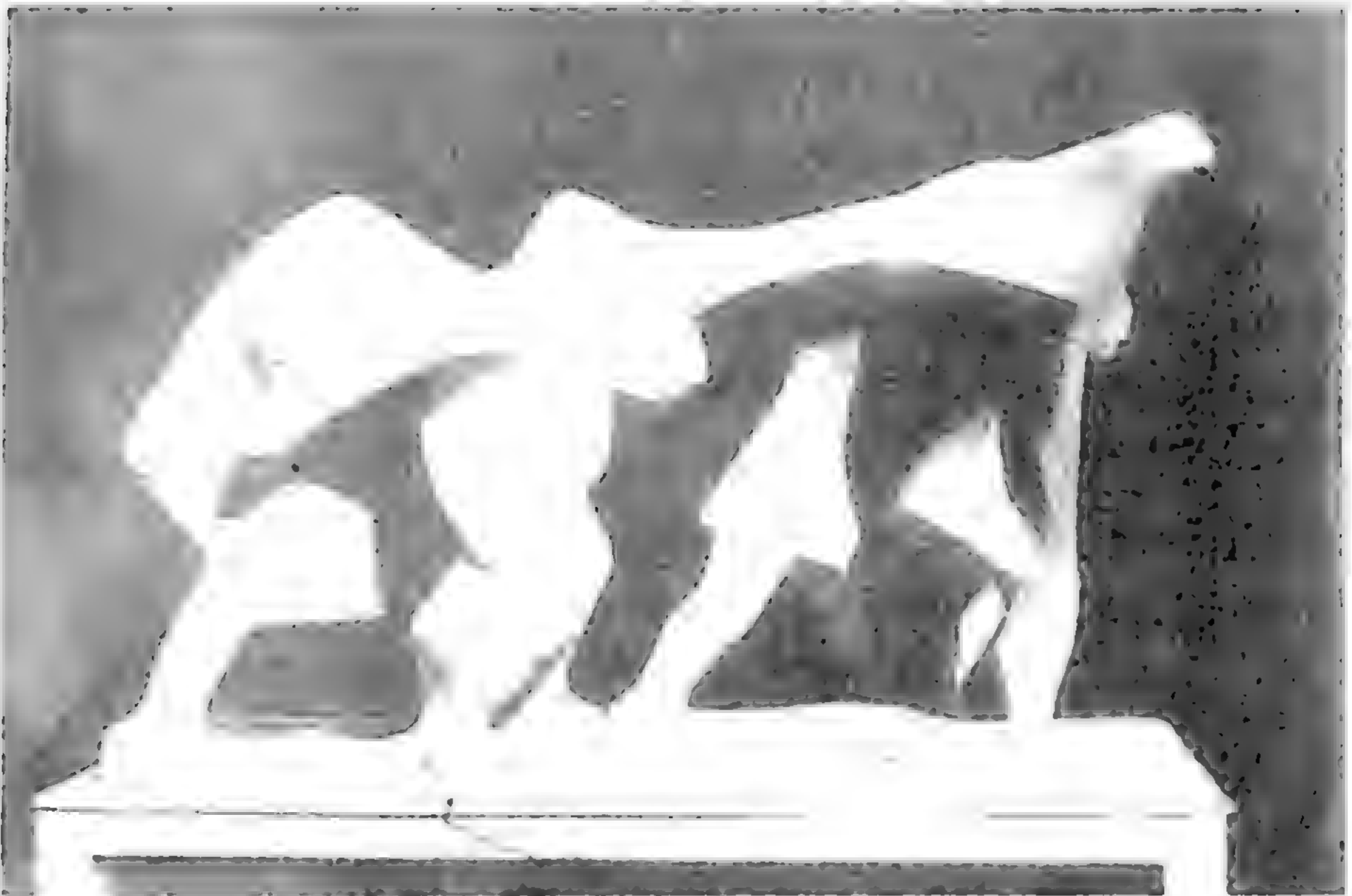


زكريا الزينى - من الزار (تصوير)





أحمد أمين عاصم - ثلاث فلاحات

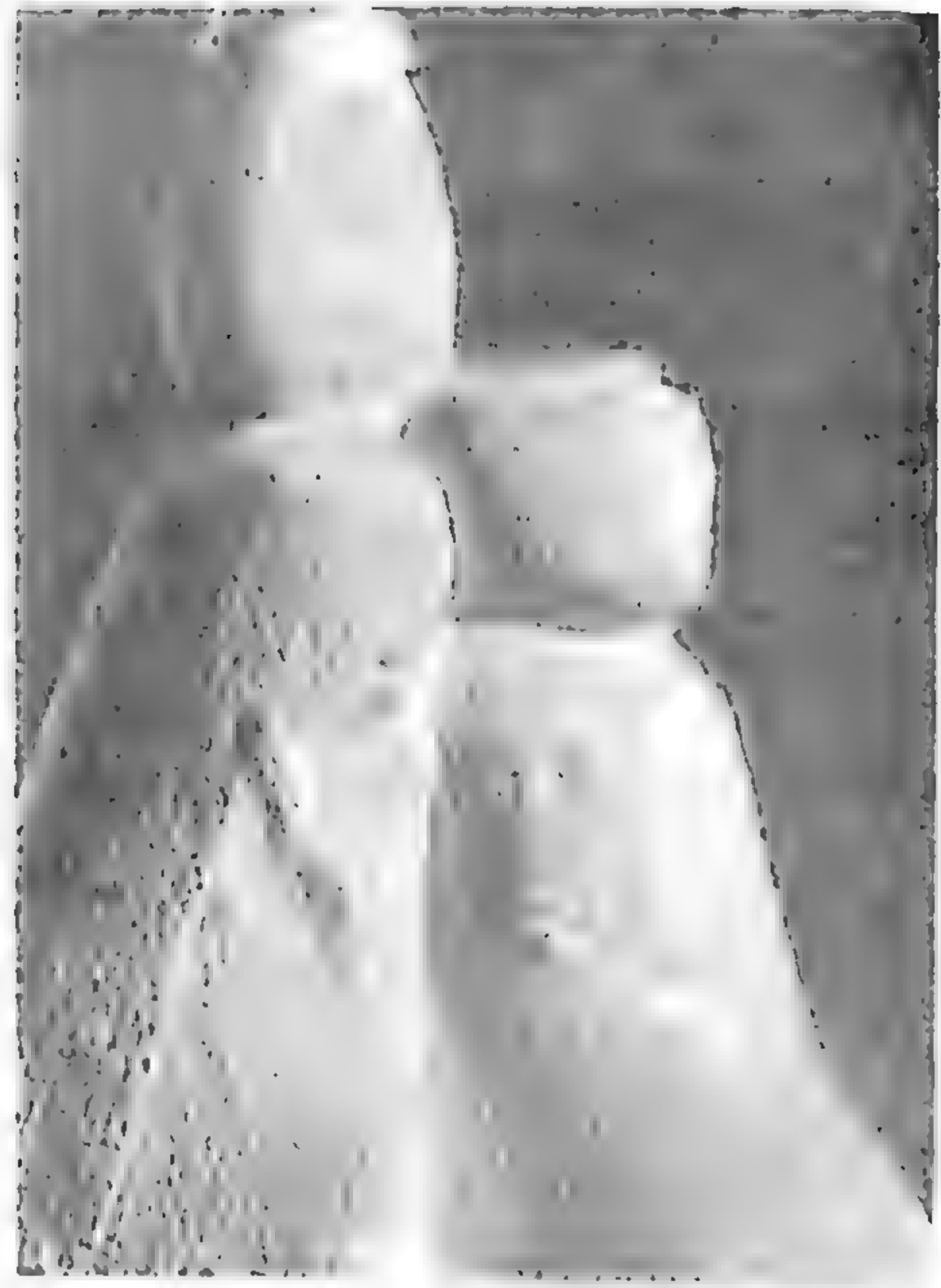


محمد هجرس - الترحيلة





آدم حنين - الفناء الراكمة



حسن صادق - حاملات القدر



عابدة شعاعه - رأس فلاحه



ناجي كامل - من وهي الأقصر





جمال السعيدى - أمومة



كمال خليفة - فتاة

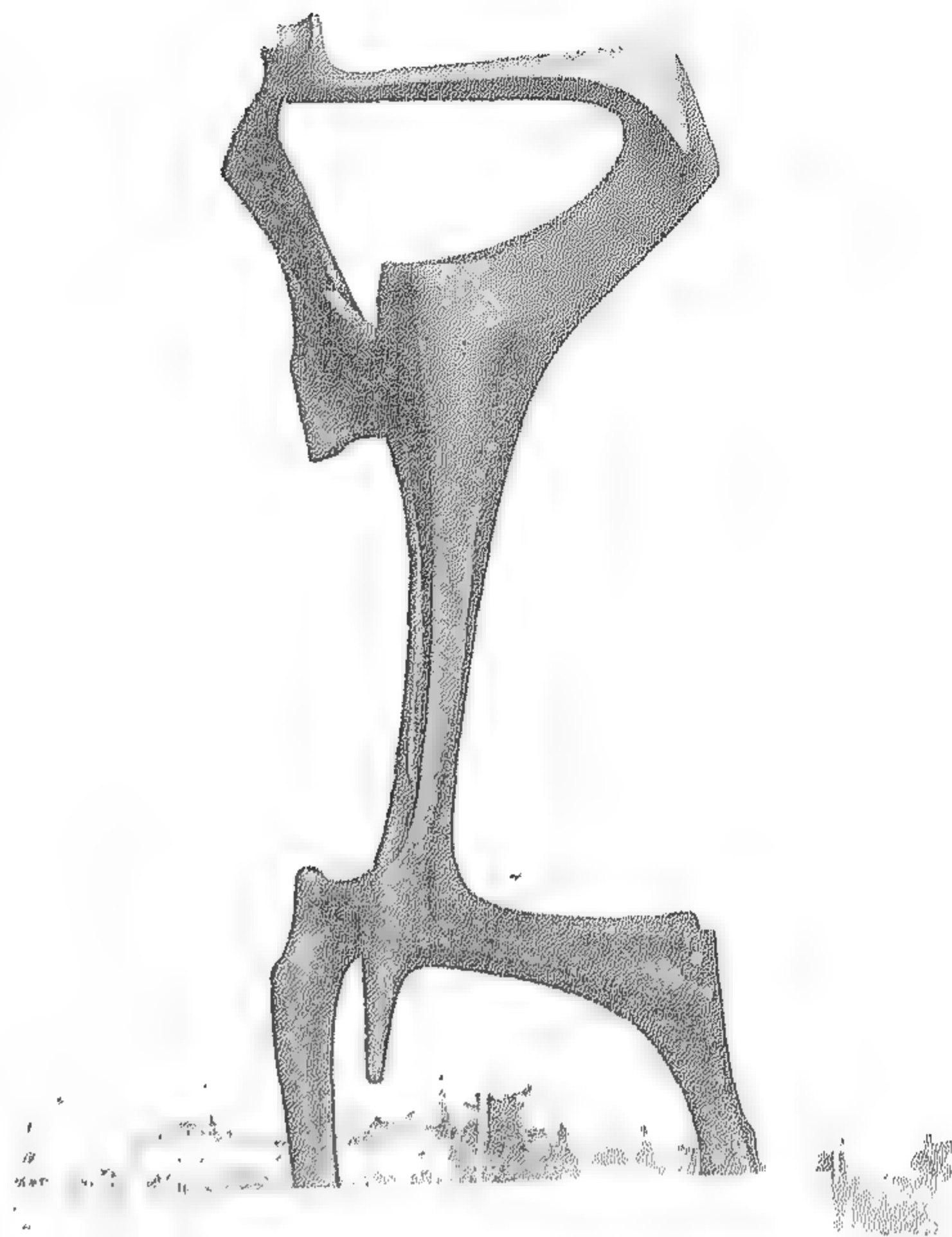


أحمد عبدالروهاب - عروسة وقناع





صلاح عبدالكريم - الانسان والعلم



عبدالهادى الوشاحى - المصريه



سبحى جرجس - فناء منطبعة



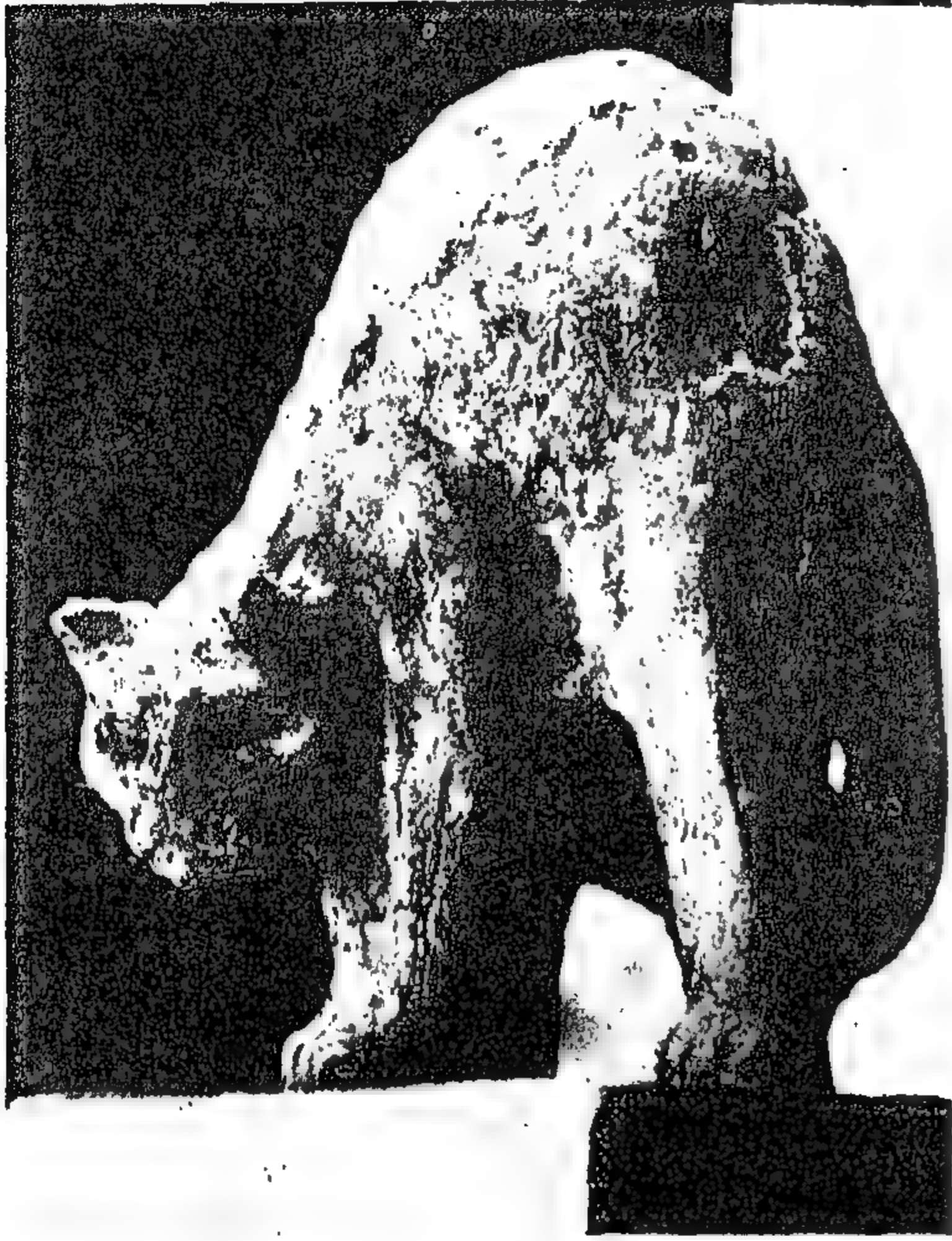


محمد مصطفى - بائع الخبز



محمد رزق - عازف الربابة





عبدالحميد الدواخلي - القط



عبدالمجيد الفقي - أمومة



على نبيل وهبة - الشهداء





طارق زيادي - الطائر



صبري ناشد - البحث عن كوكب آخر



أحمد السلوحى - السجين

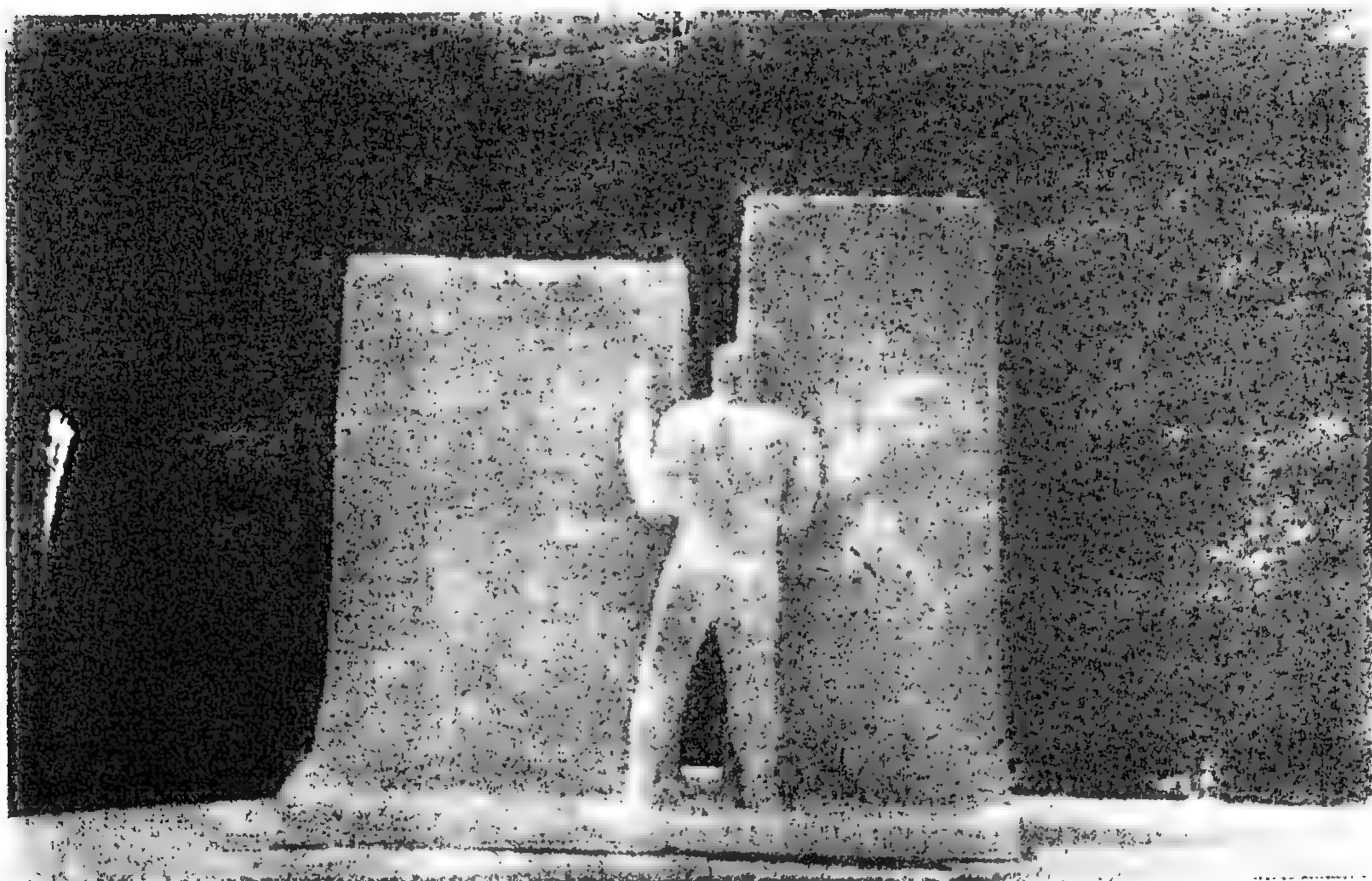




صالح رضا - تشكيل هرمي



فاروق ابراهيم - النصر



محمد العلاوي - الجدران





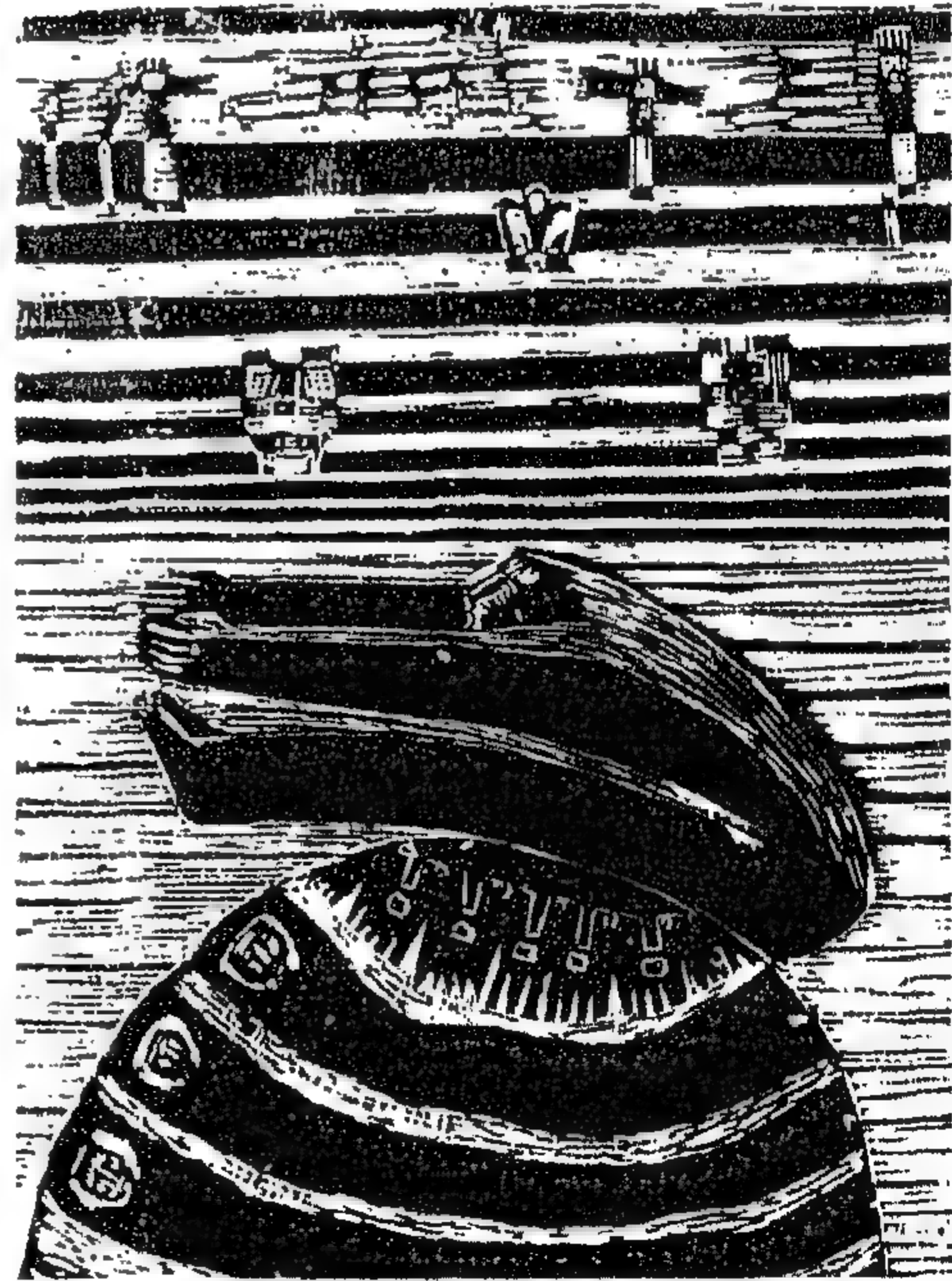
معسطنى أحمد - النائحات



ممدوح عمار - رقصة الغيل (حفر على الخشب)

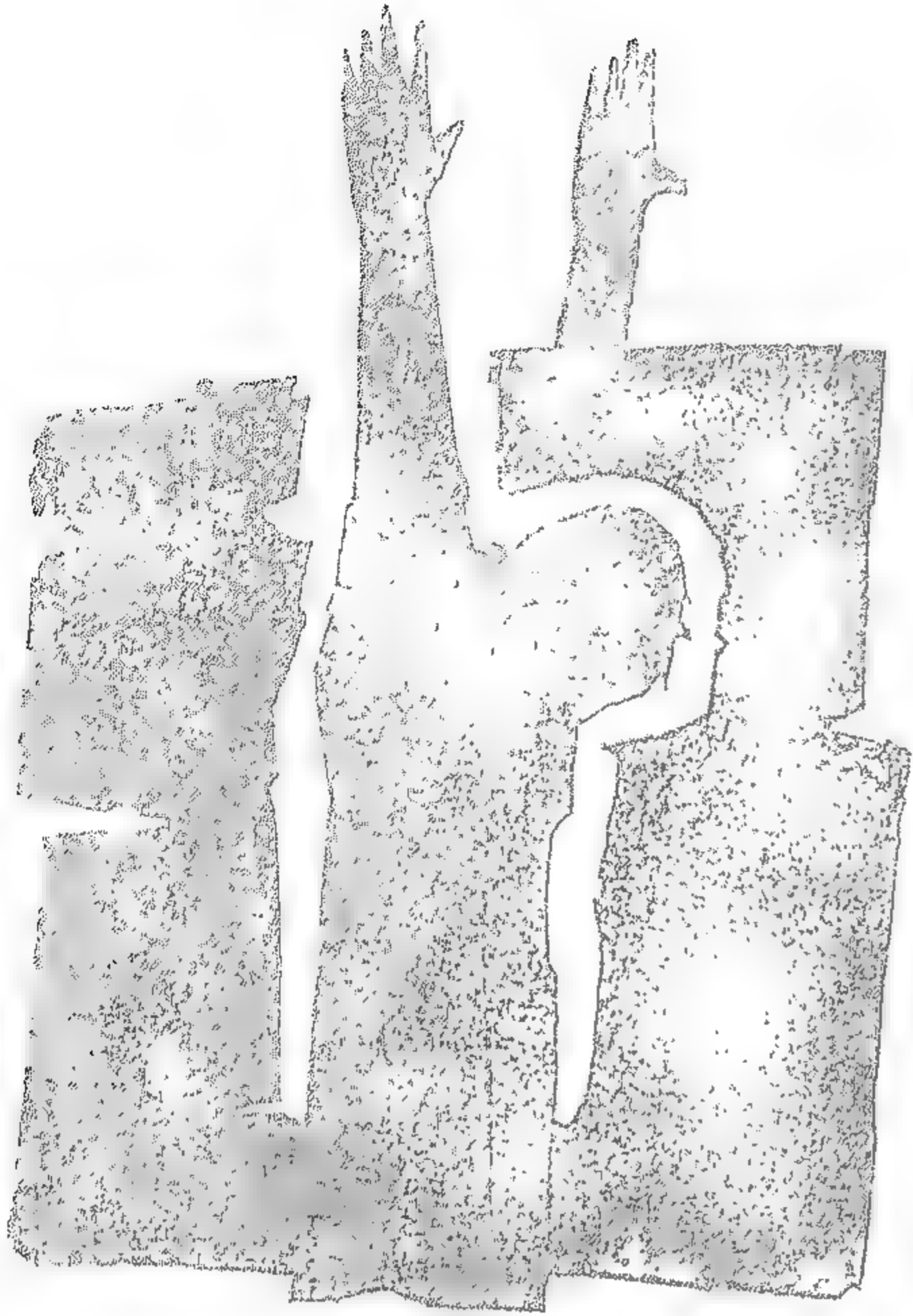


حسين الجبالى - إيقاع حروفى (حفر على الخشب)



فتحي أحمد - الخلود (حفر على الخشب)

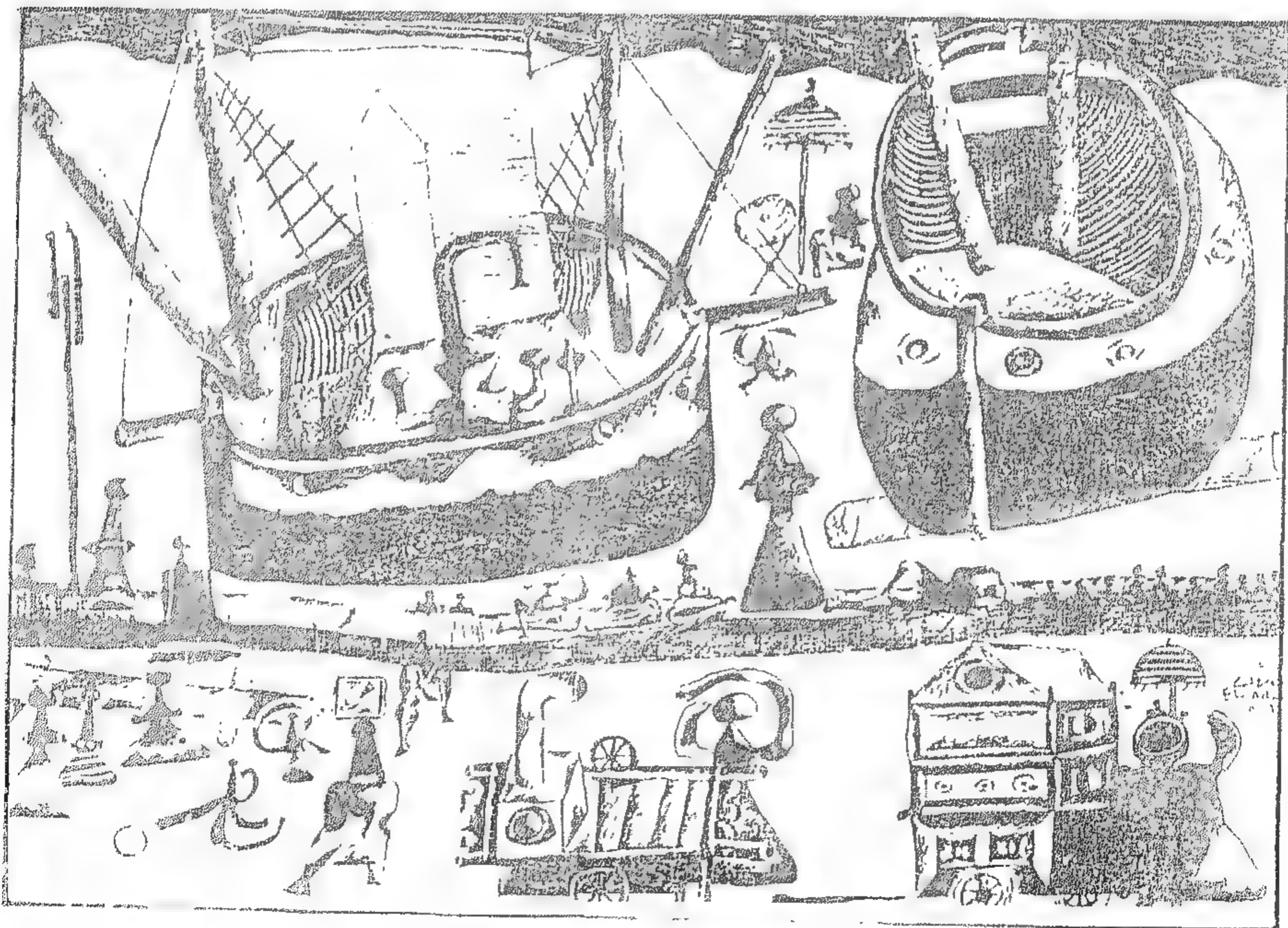




كمال أمين - المقاومة - (حفر على الزنك)



أحمد نوار - المقاومة - (رسم بالحبر)

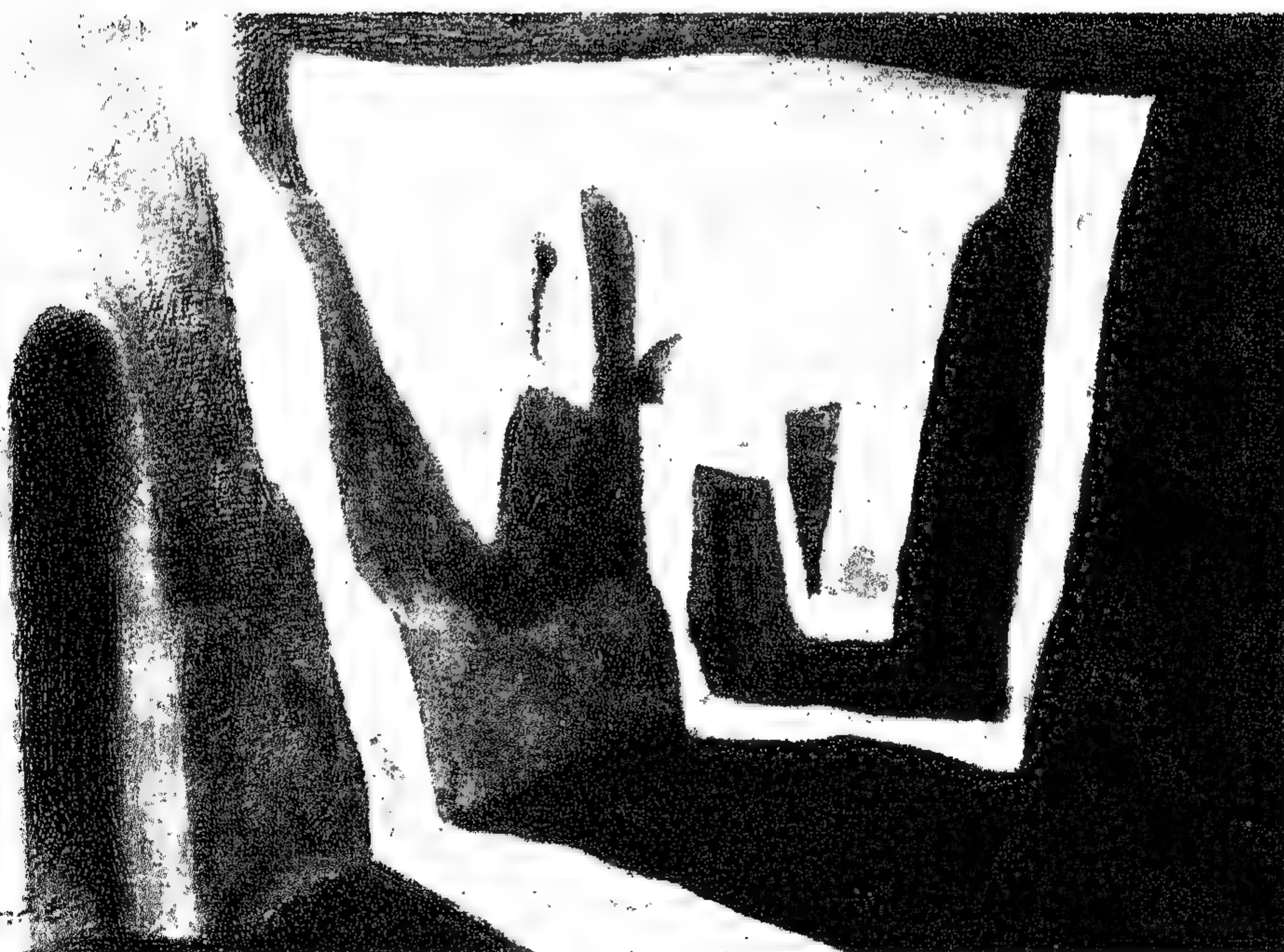


سعيد العدوي - مراكب - (رسم بالحبر)



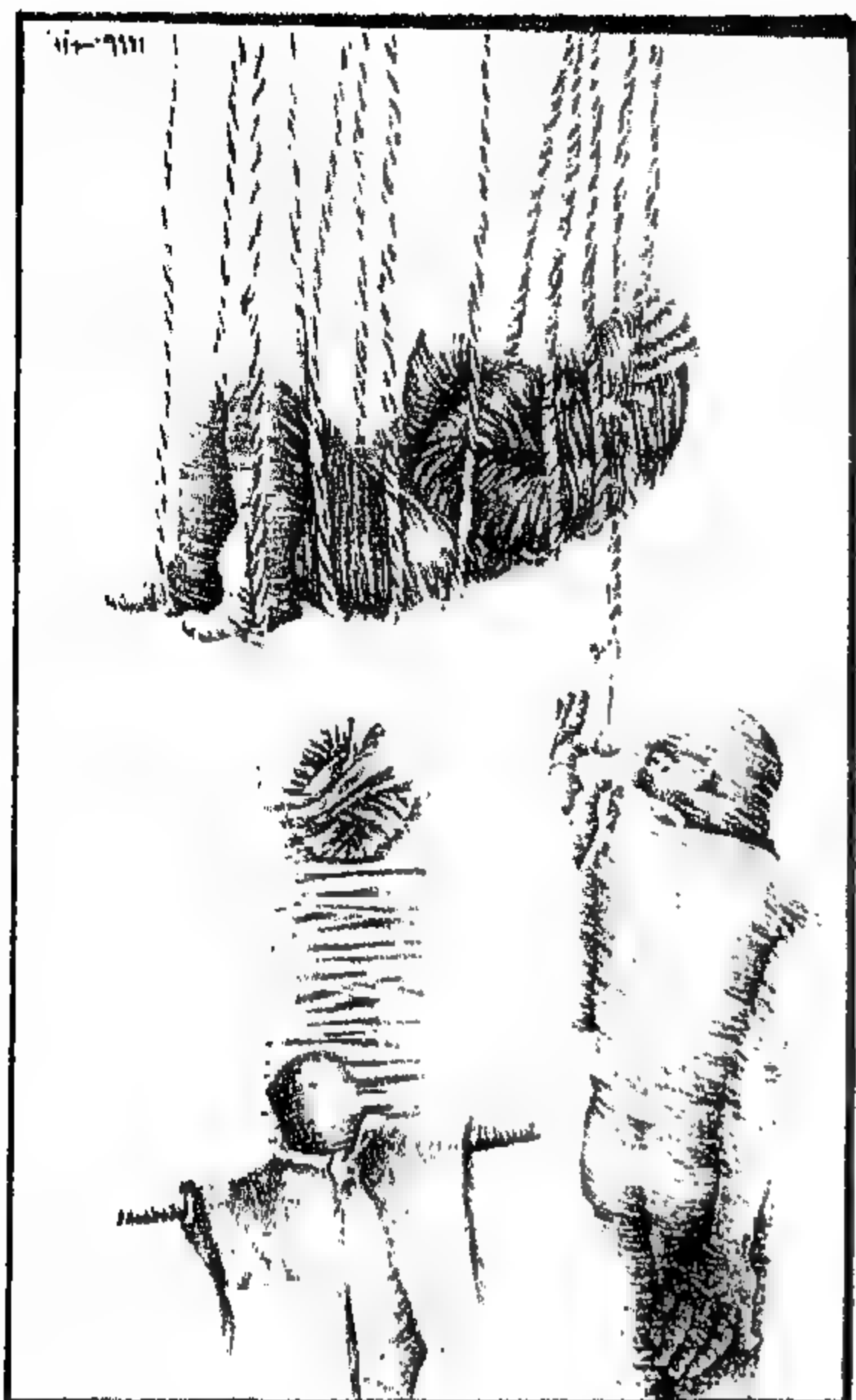


رضا عبدالسلام المولد. (تصوير)

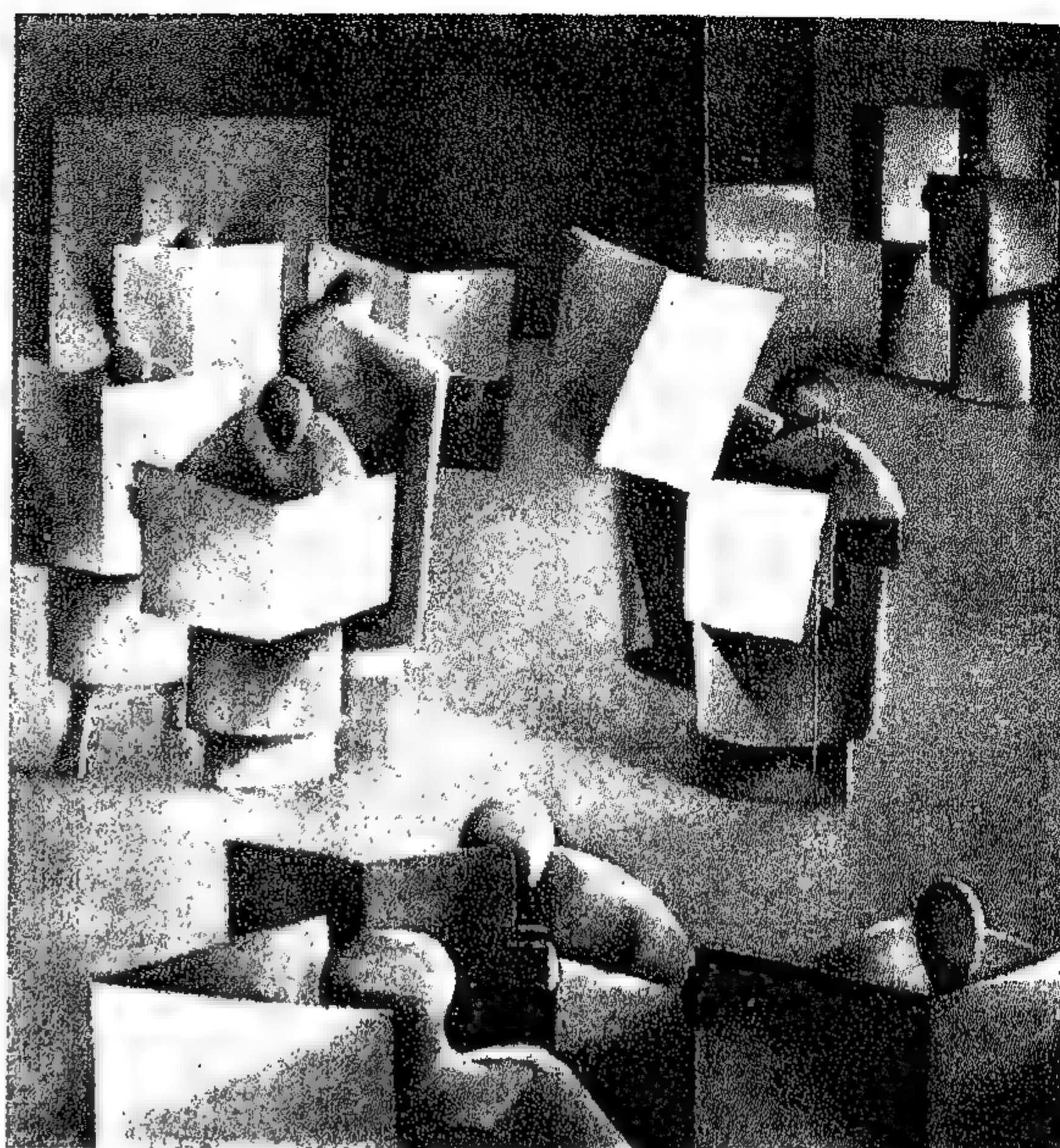


عزالدين نجيب. من الراحات (تصوير)





رؤوف رأفت - أحلام اليقظة (رسم بالحبر)



سيد سعد الدين - قاروو المسعف (رسم بالحبر)



غالب خاطر - البهلوان (رسم بالقلم الرصاص)

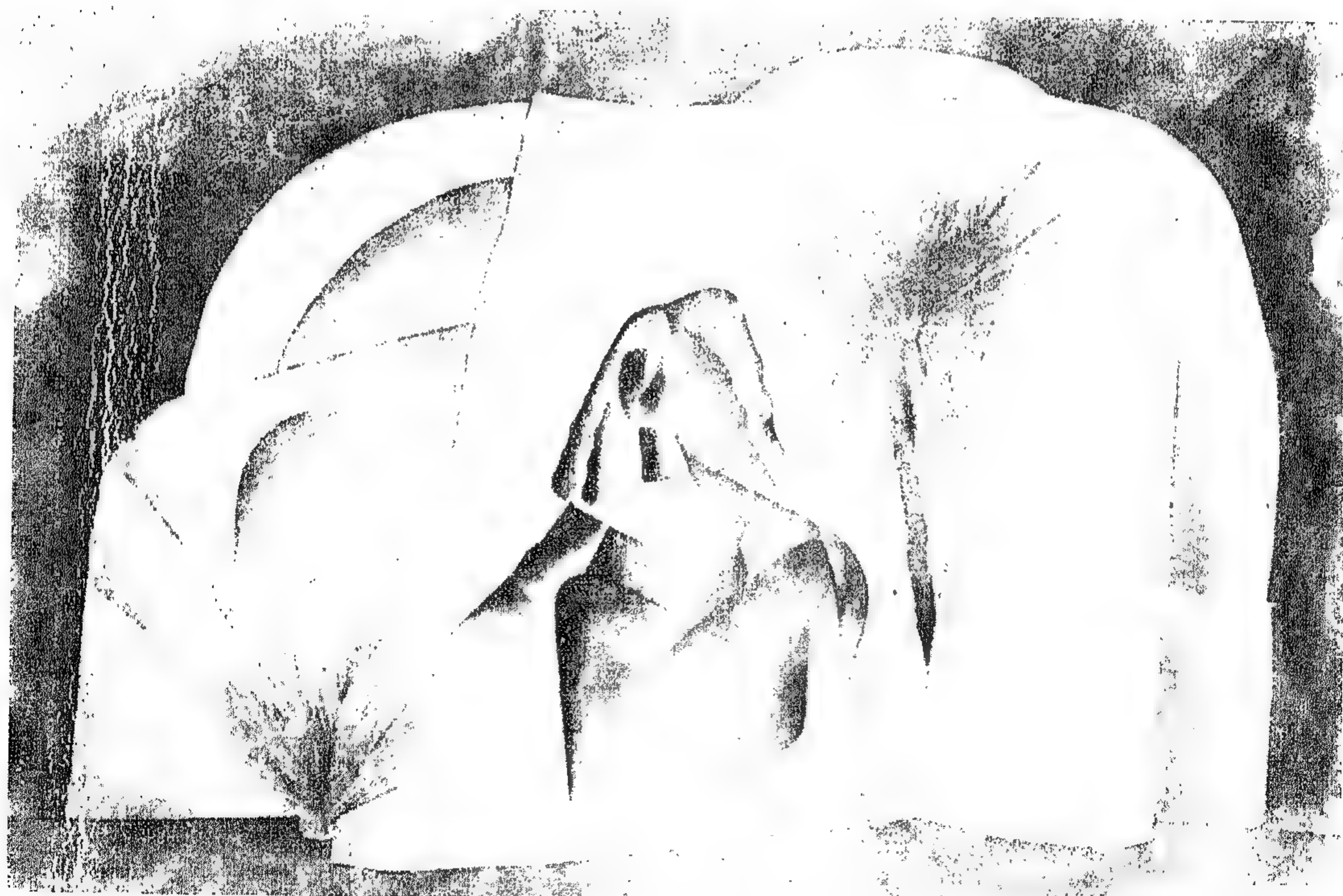




حلمى التونى - نط الحبل (تصوير)



سوسن عامر - حدوده مصرية (تصوير)

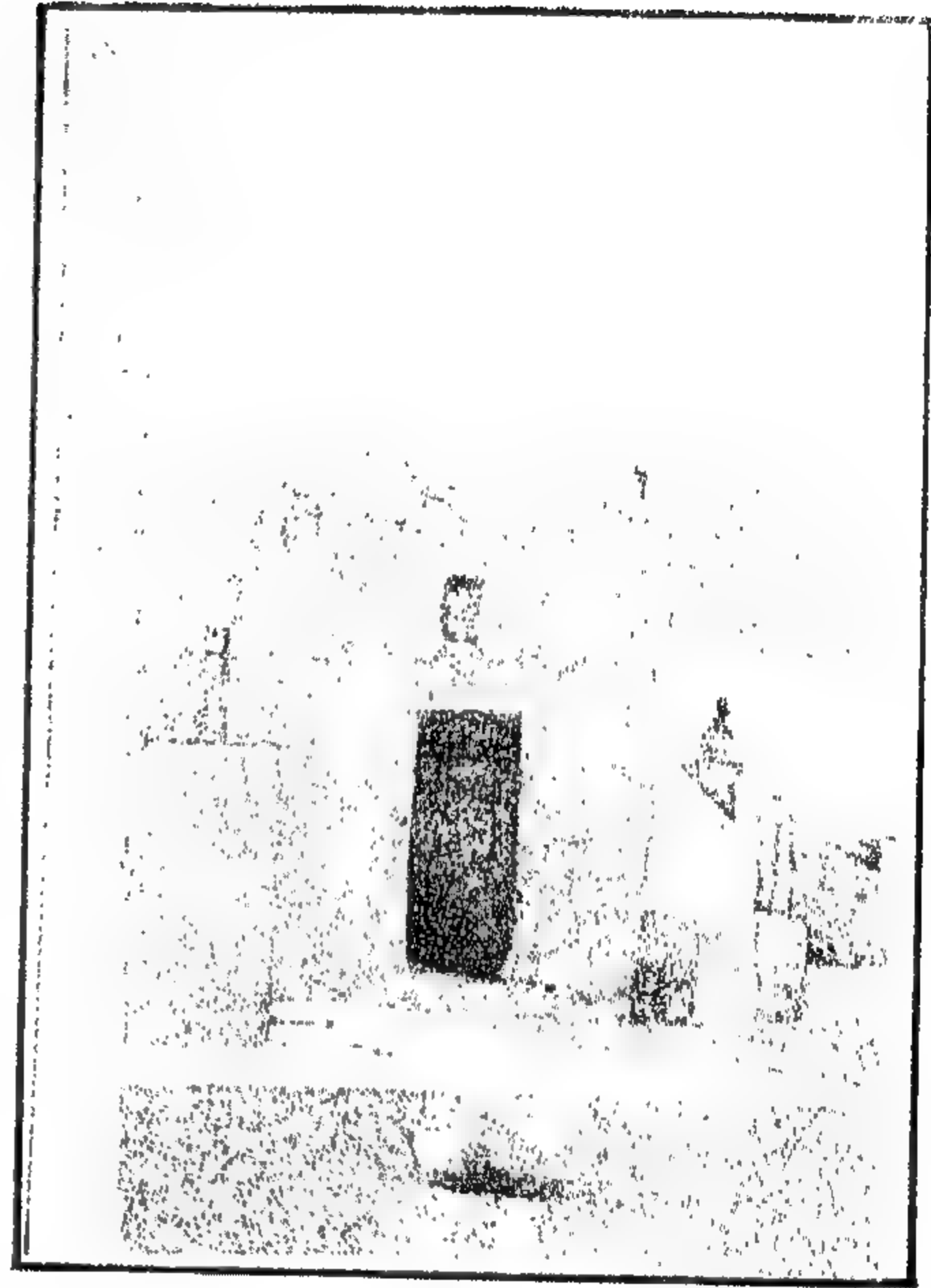


عدلى رزق الله - القرية (تصوير)





عبدالغفار شديد - رقصة شعبية (تصوير)



محمد إبراهيم - القرية (رسم بالحبر)



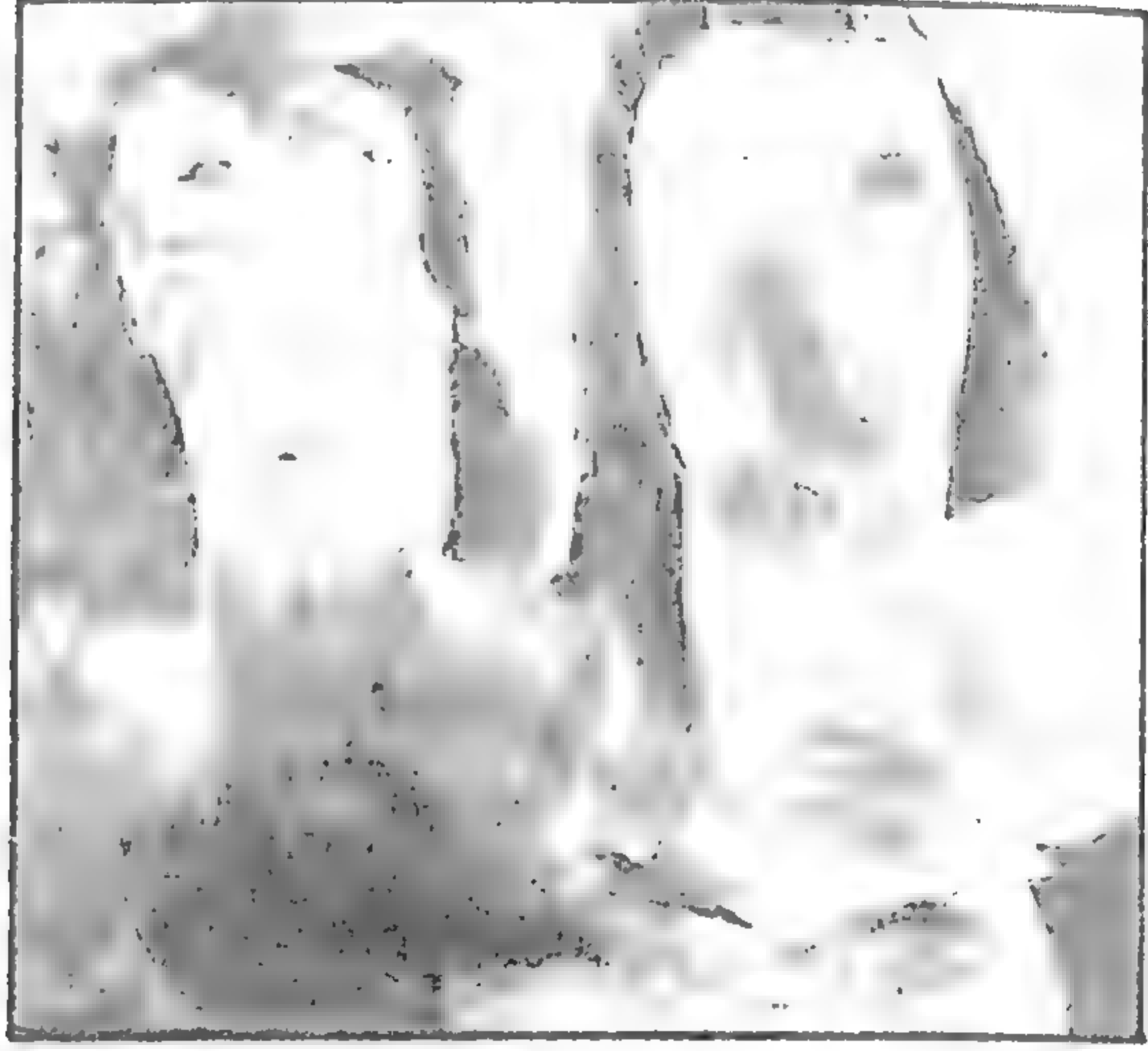


سید محمد سید - الهرم - (تصویر)



محمد الطحان - مساجد - (تصویر)





صفوت عباس - فئاتان (تصوير)

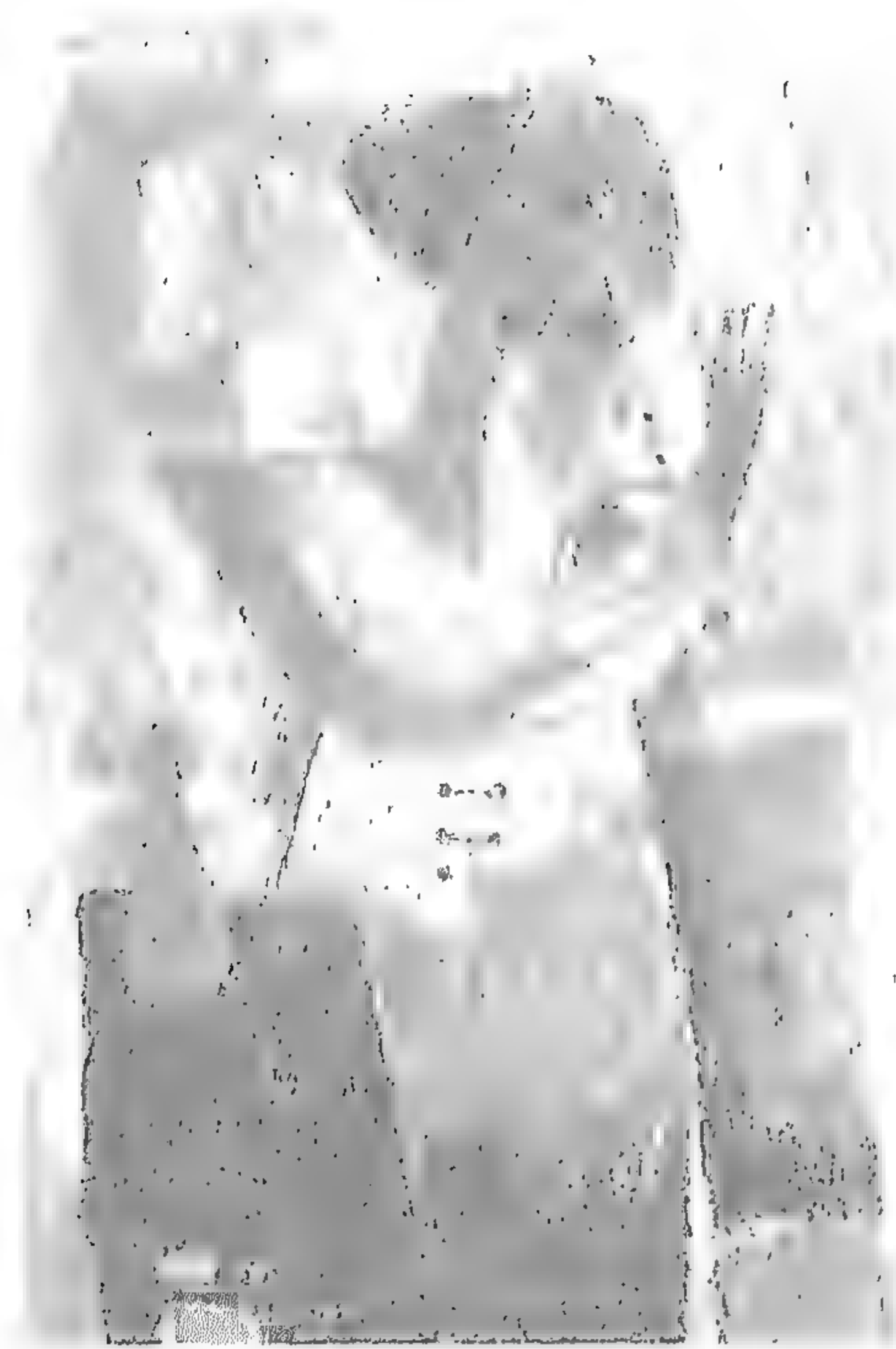


محمد سيد توفيق - فلاحه (نحت في الخشب)



محمد عثمان على - موديل (برونز)

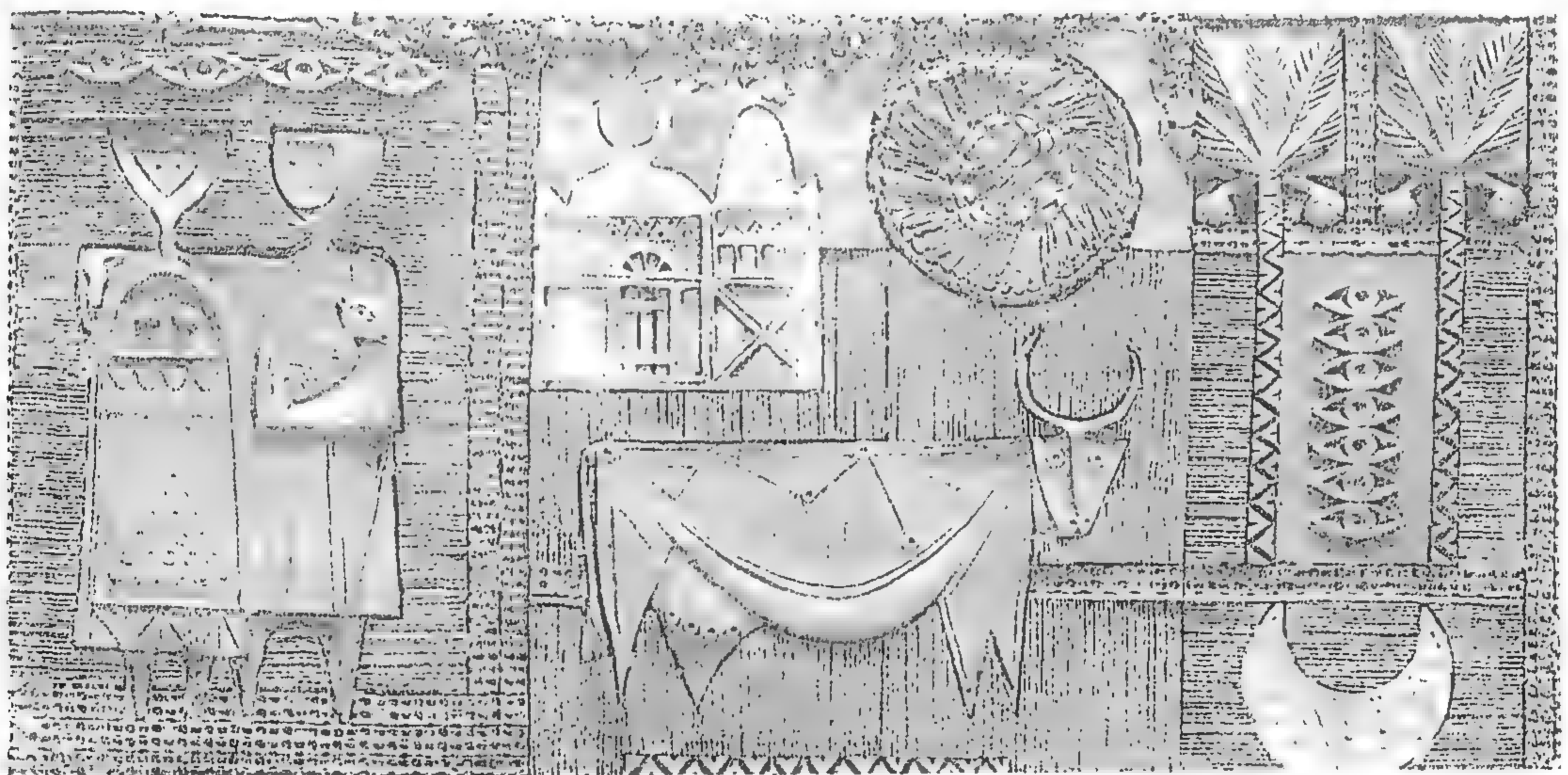




عمر النجدي - عازف الناي (تصوير)

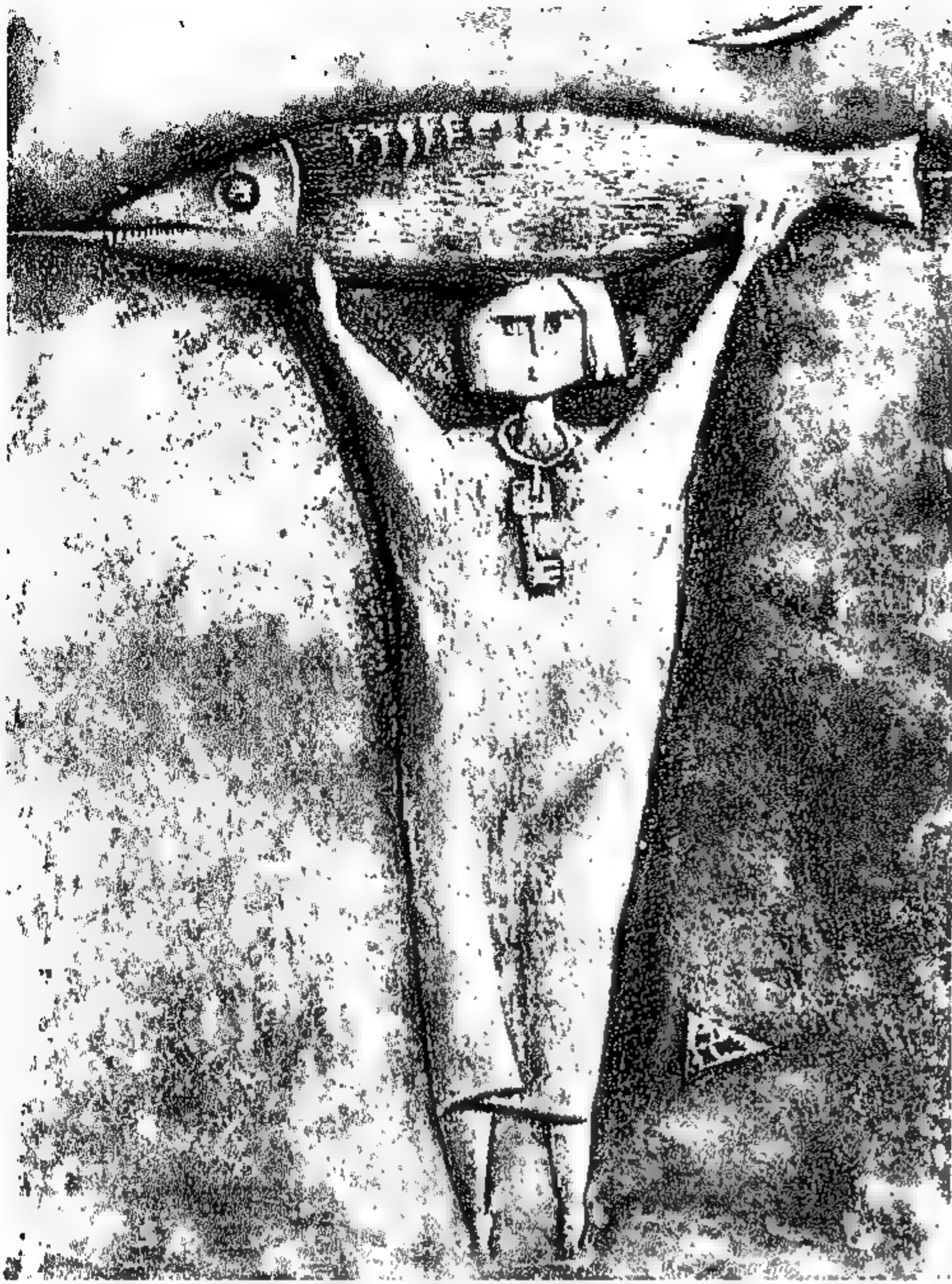


محمد حسنين على - فنانان (تصوير)



صلاح عبدالكريم - الاصلاح الزراعي (تصوير)

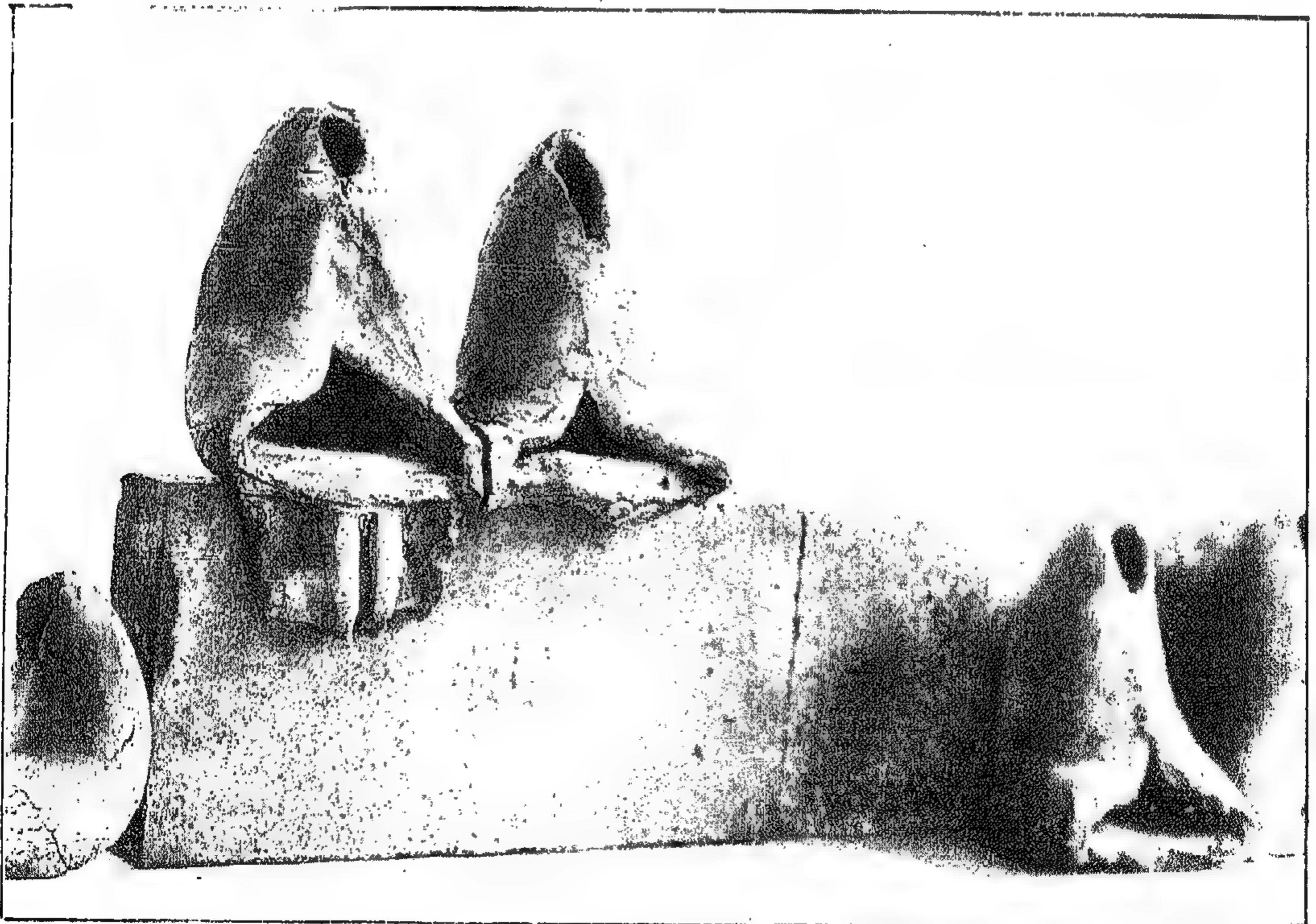




محمد عفيفي - الفتاة والسمكة - (نحت بارز على النحاس)

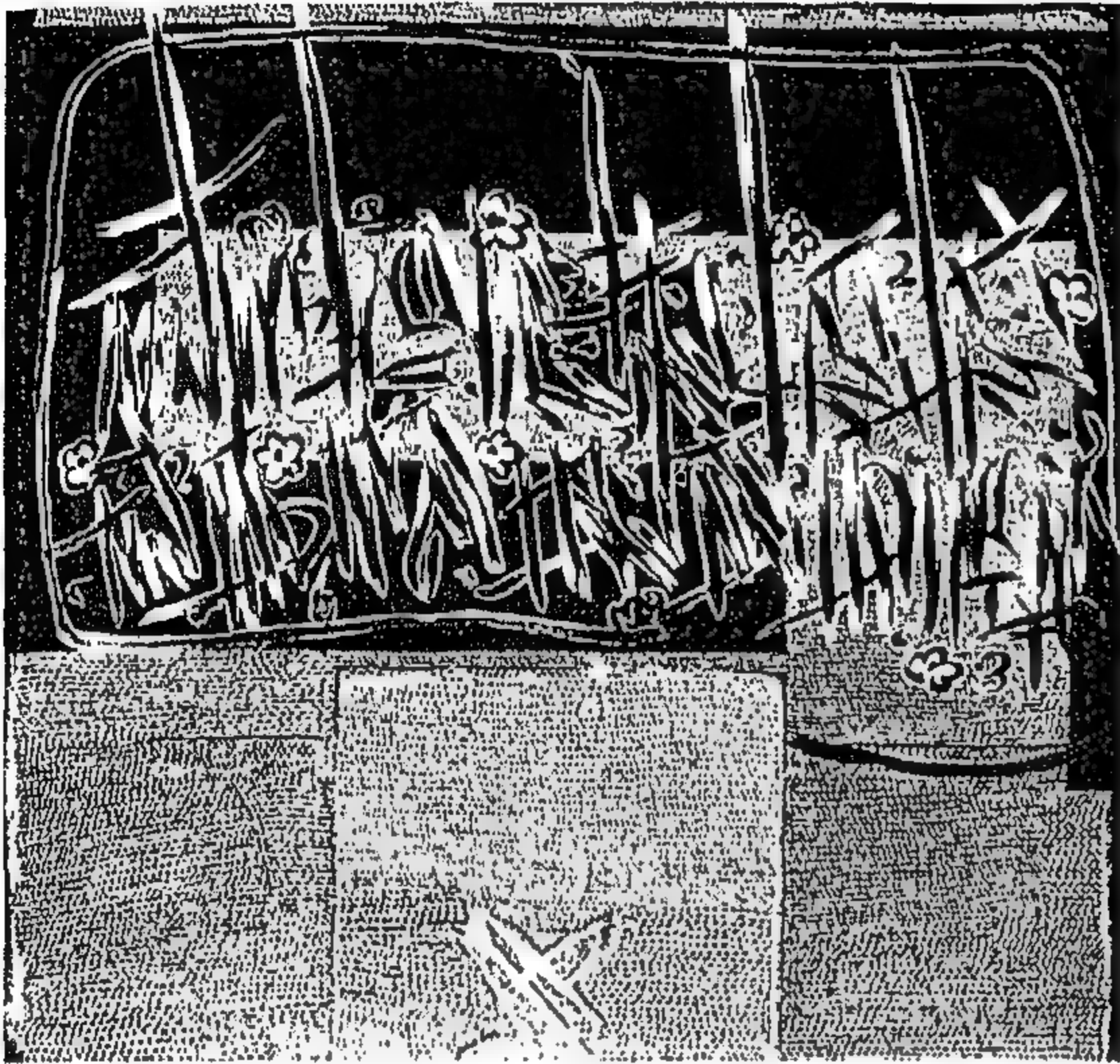


السيد عبده سليم - الجلاد والضحية

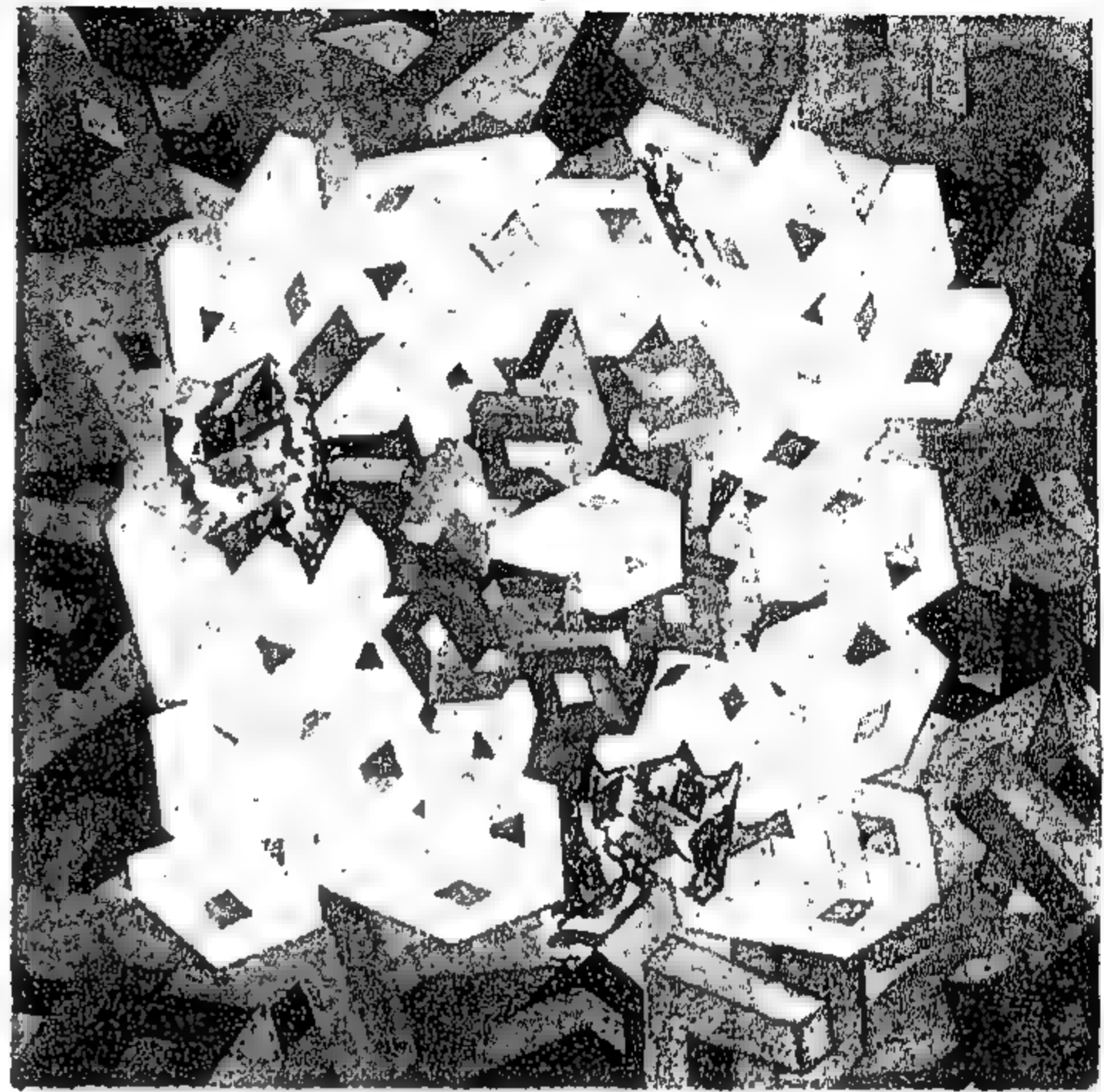


حسن عثمان - الشهداء - (نحت خزفي)

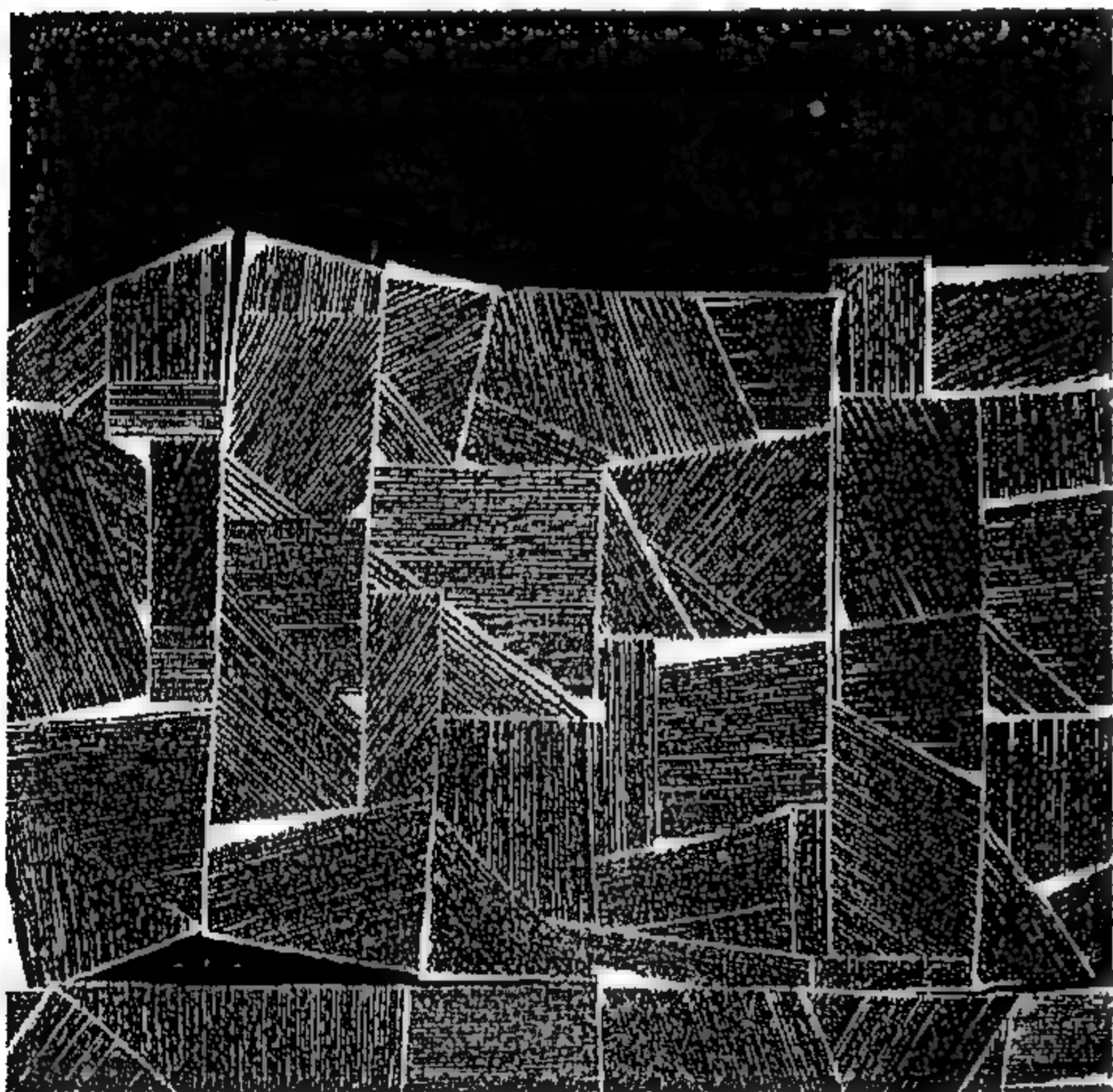




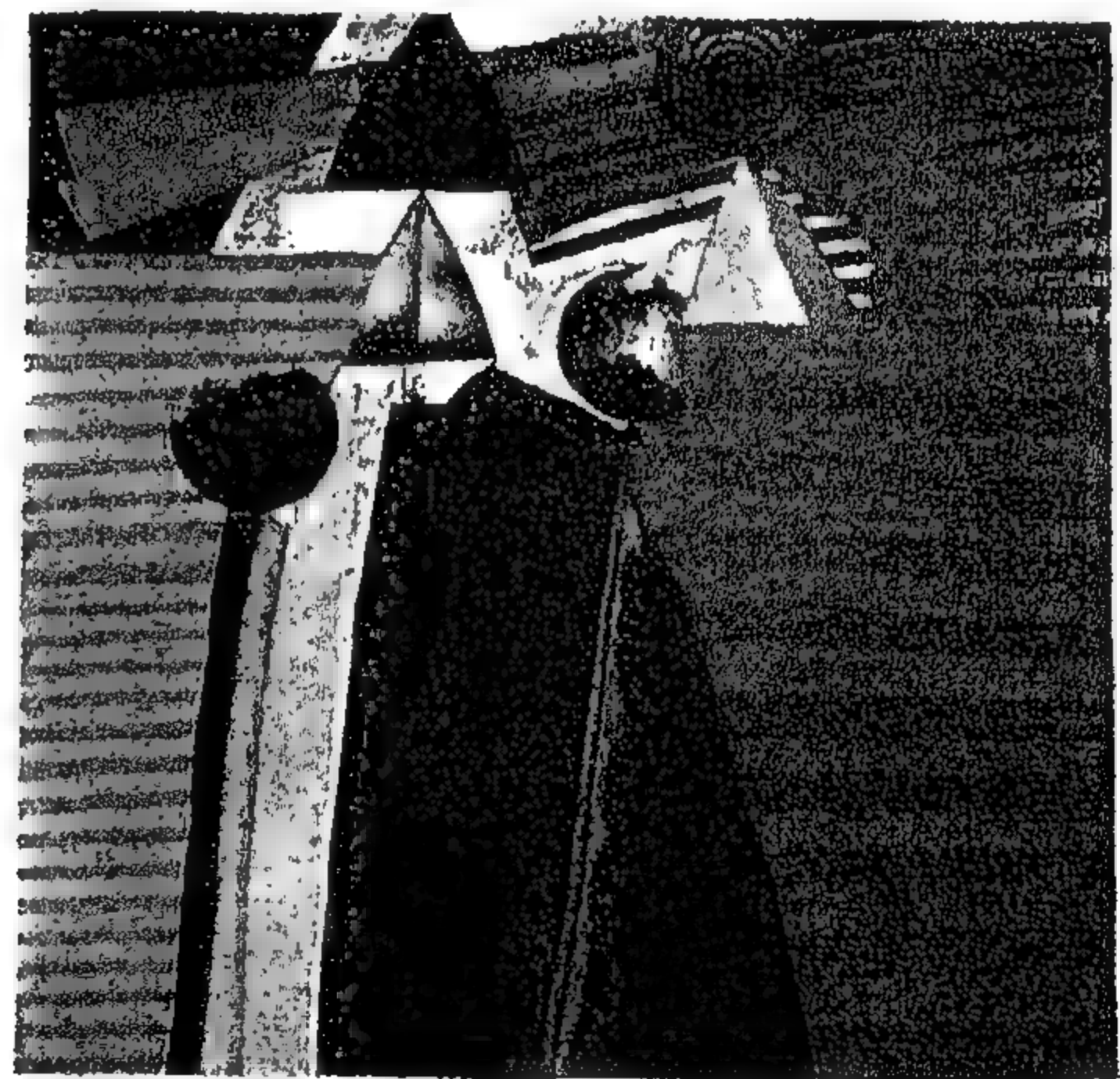
طه حسين - تكوين (تصوير)



عبدالرحمن النشار - تكوين (تصوير)

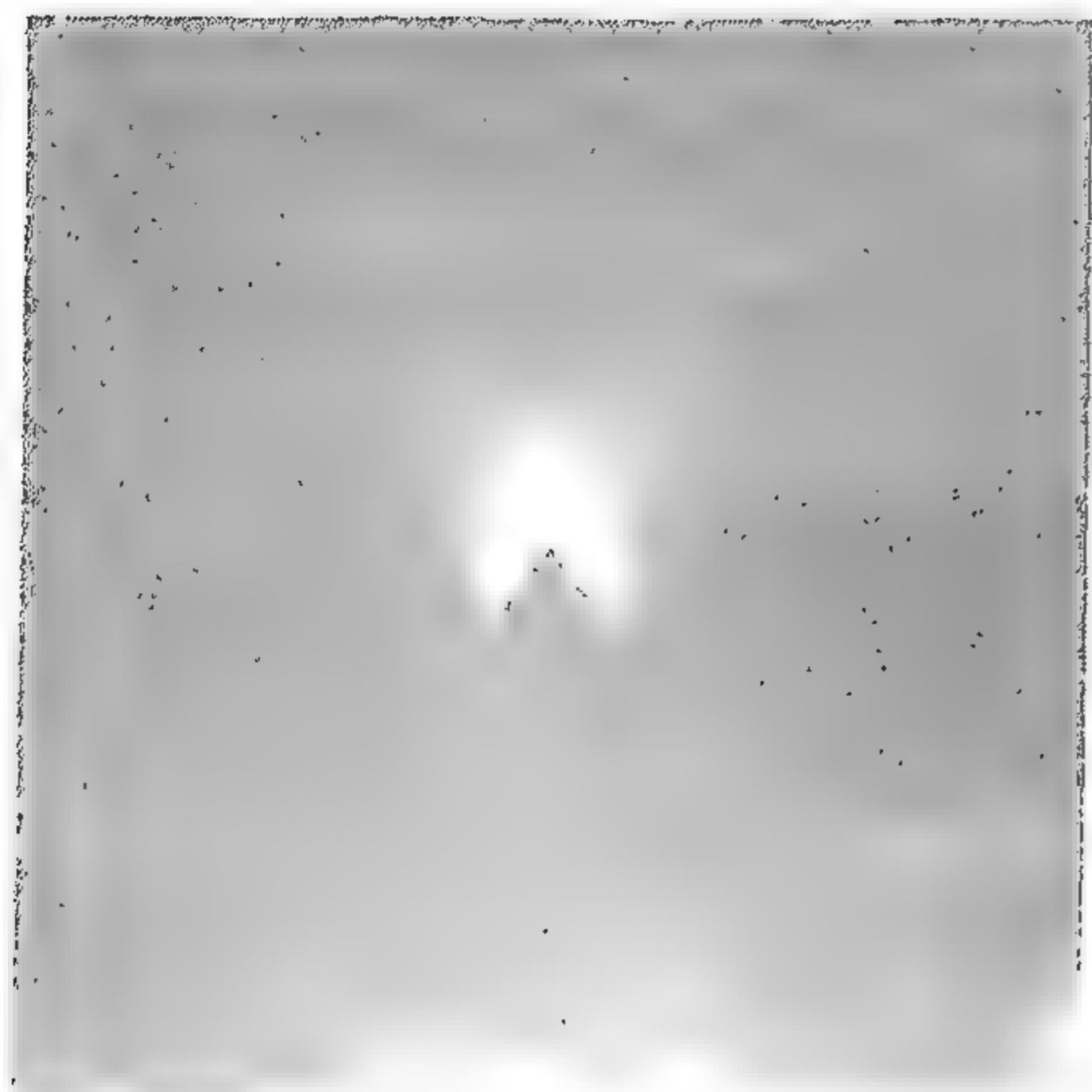


أحمد فؤاد سليم - تكوين (تصوير)

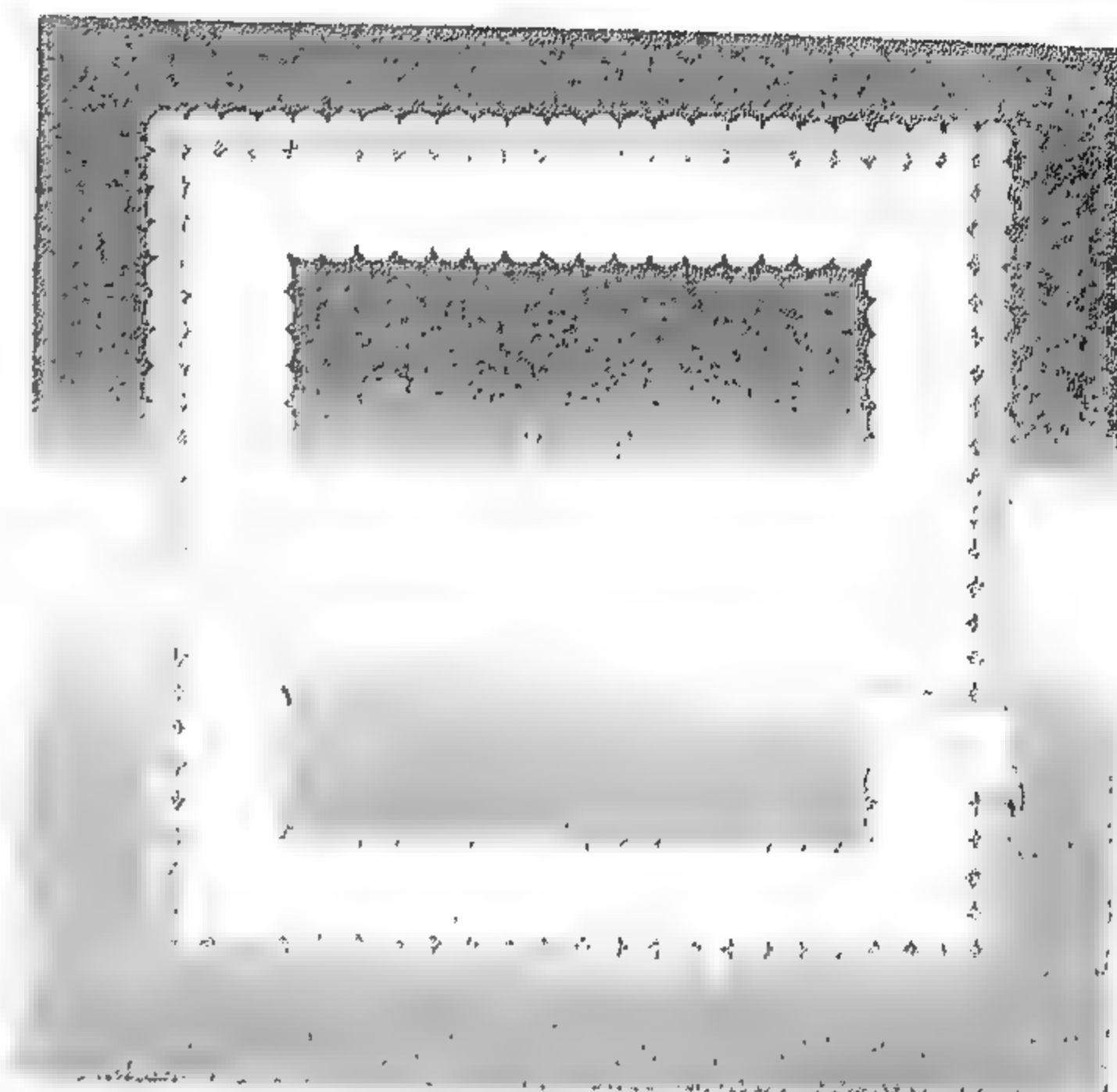


مصطفى عبدالمعطي - تكوين (تصوير)

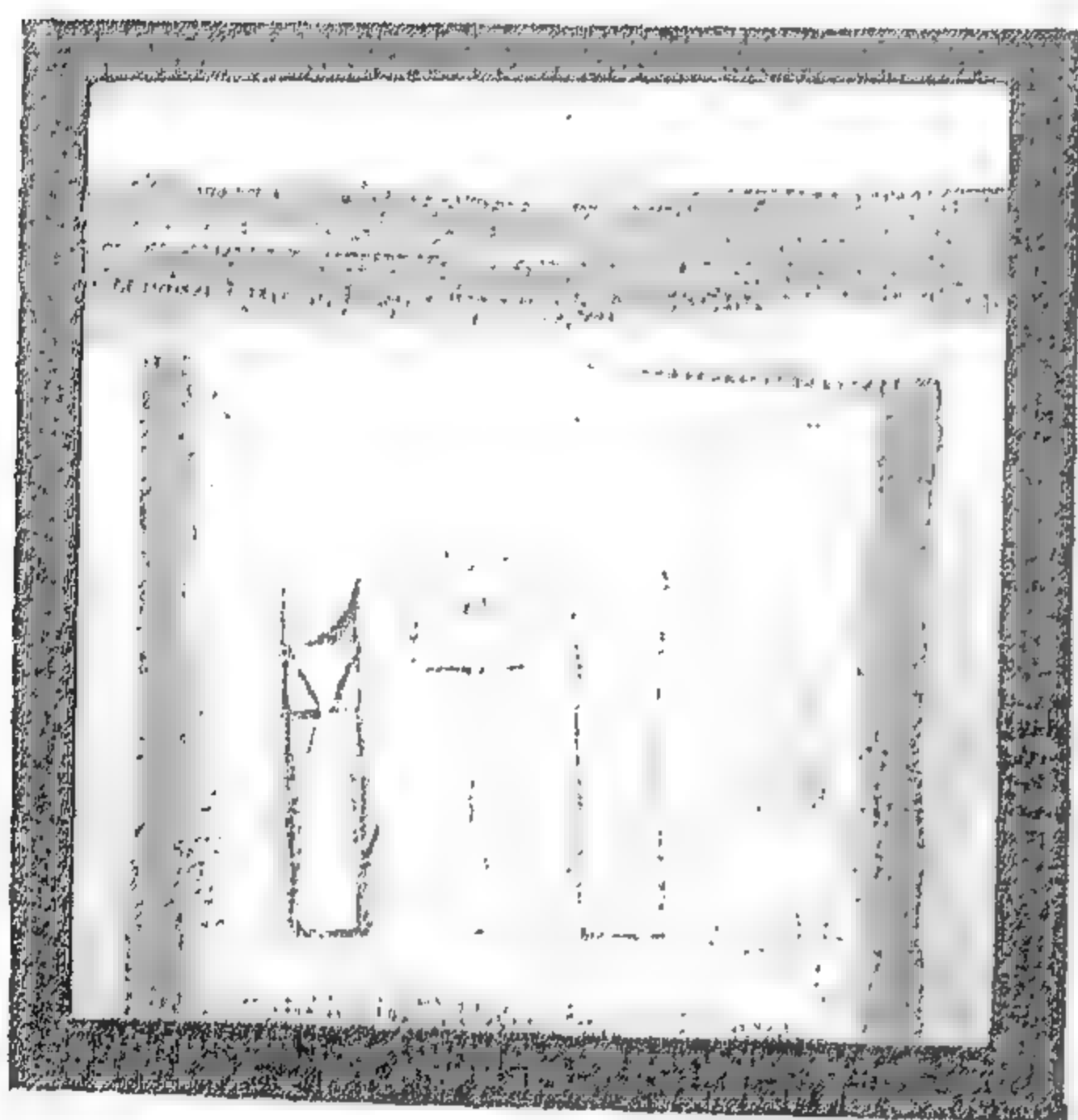




ثروت البحر - الهرم - (تصوير)



حسن غليم - الأفق (تصوير)



فرغلى عبدالحفيظ - تكوين (تصوير)



فاروق وهبة - المومياءات (خامات متعددة)





جميل شفيق - النماء (رسم بالحبر)

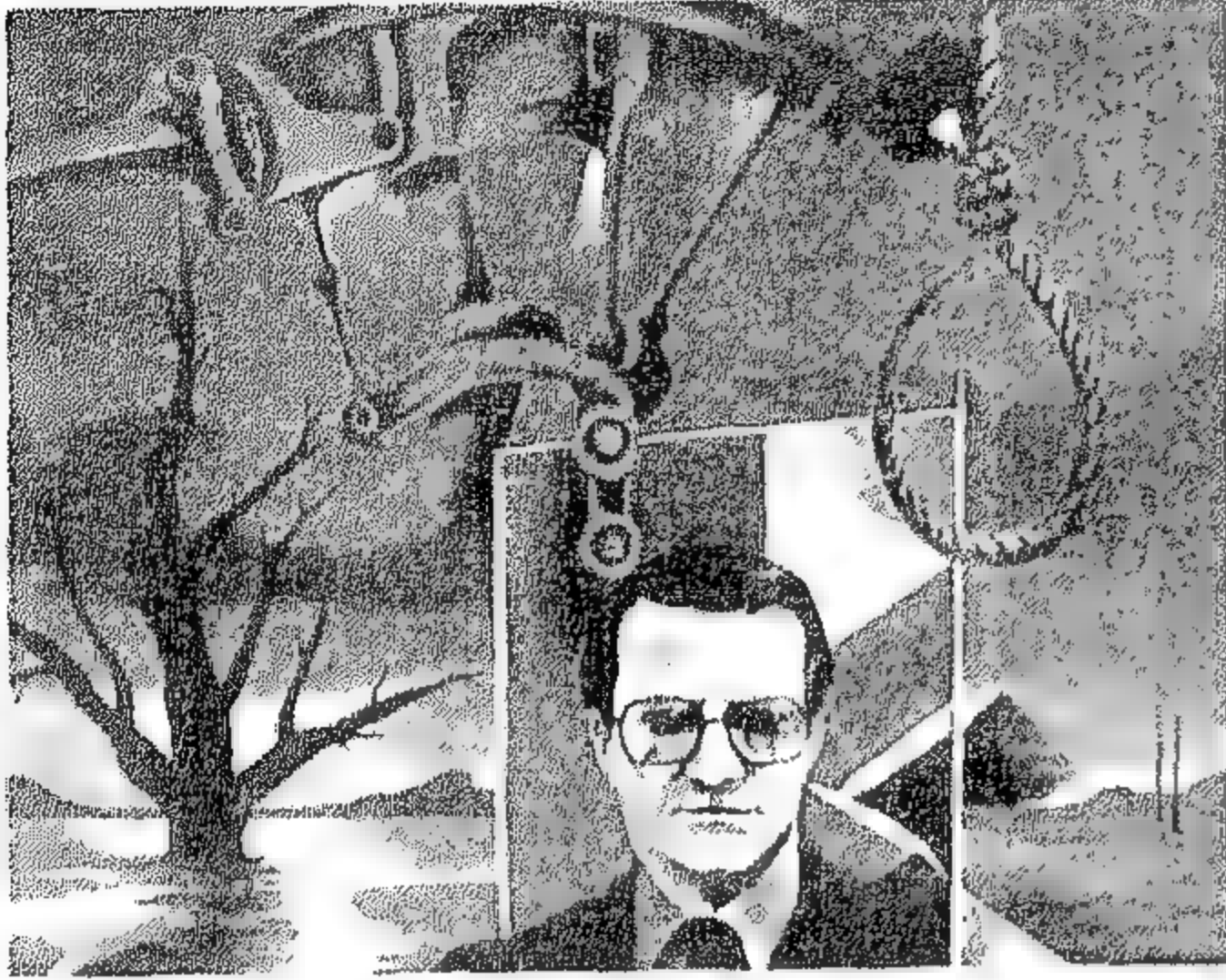


محمد عبلة - الأخوة (رسم بالحبر)

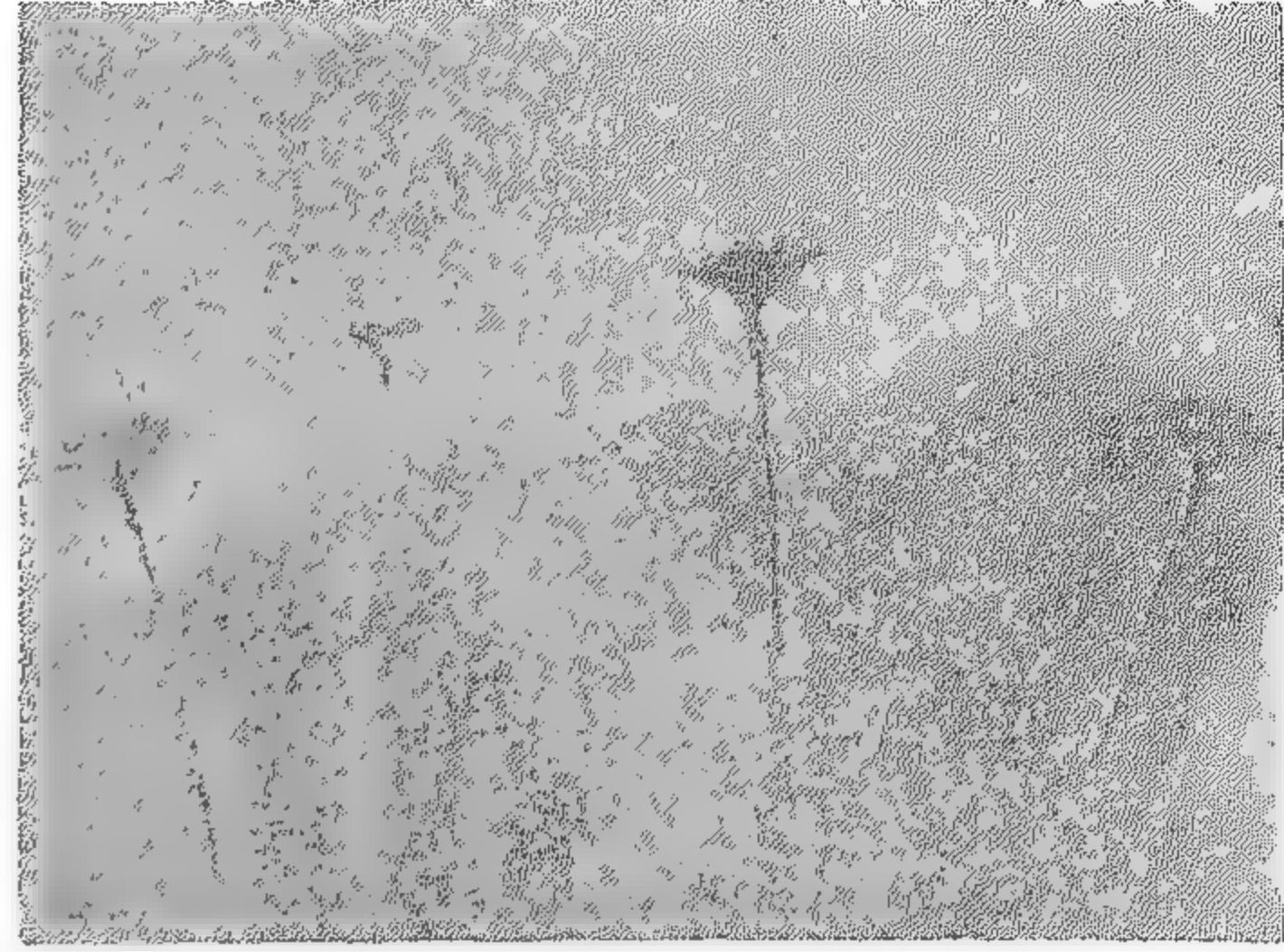


عصمت دارستاني - آدم وحواء (تصوير)





يسرى حسن - أدوات القمع (تصوير)



عادل ثابت - الدخيل (تصوير)

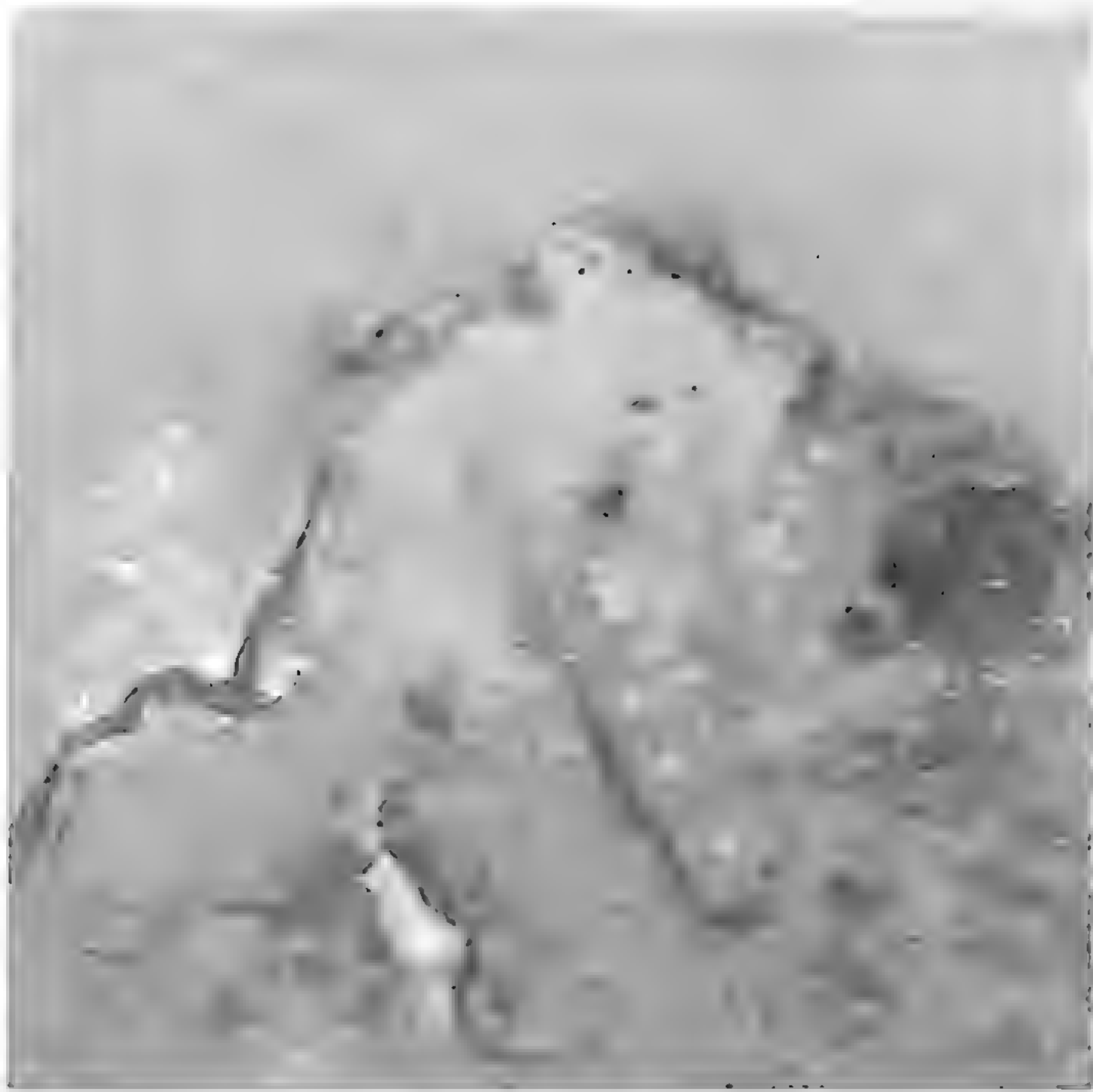


وجدى حبشى - الشطرنج (تصوير)



مكرم حنين - الأم (تصوير)





فاروق حسنی - نکوین (نصویر)



ملیر کلغان - نکوین - کولاج

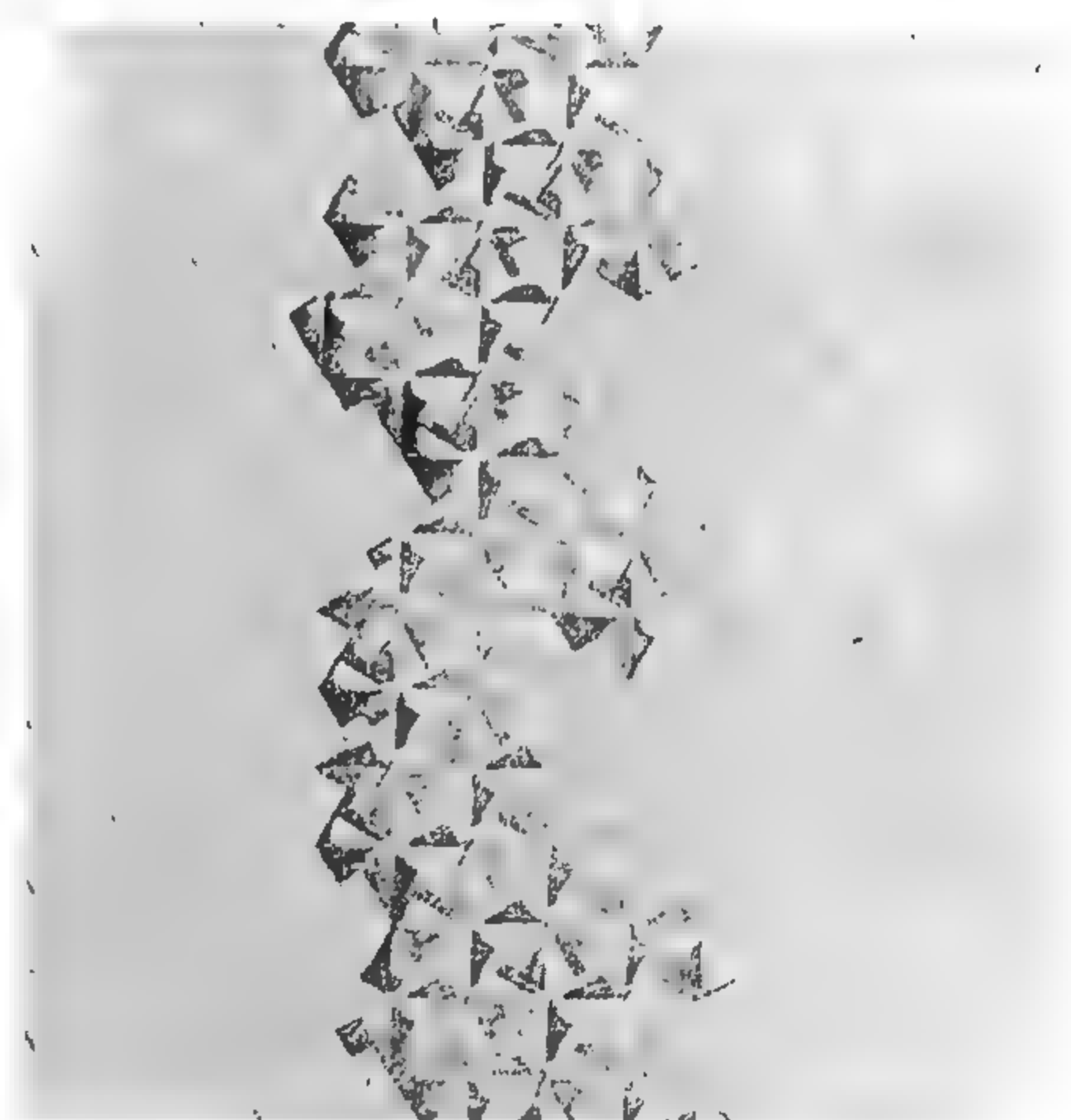




مجدى عبدالعزيز - تكوين (تصوير)



سلمى عبدالعزيز - بيوت الدراسة (تصوير)



محمود عبدالعاطى - تكوين - تشكيل بارز بالخشب

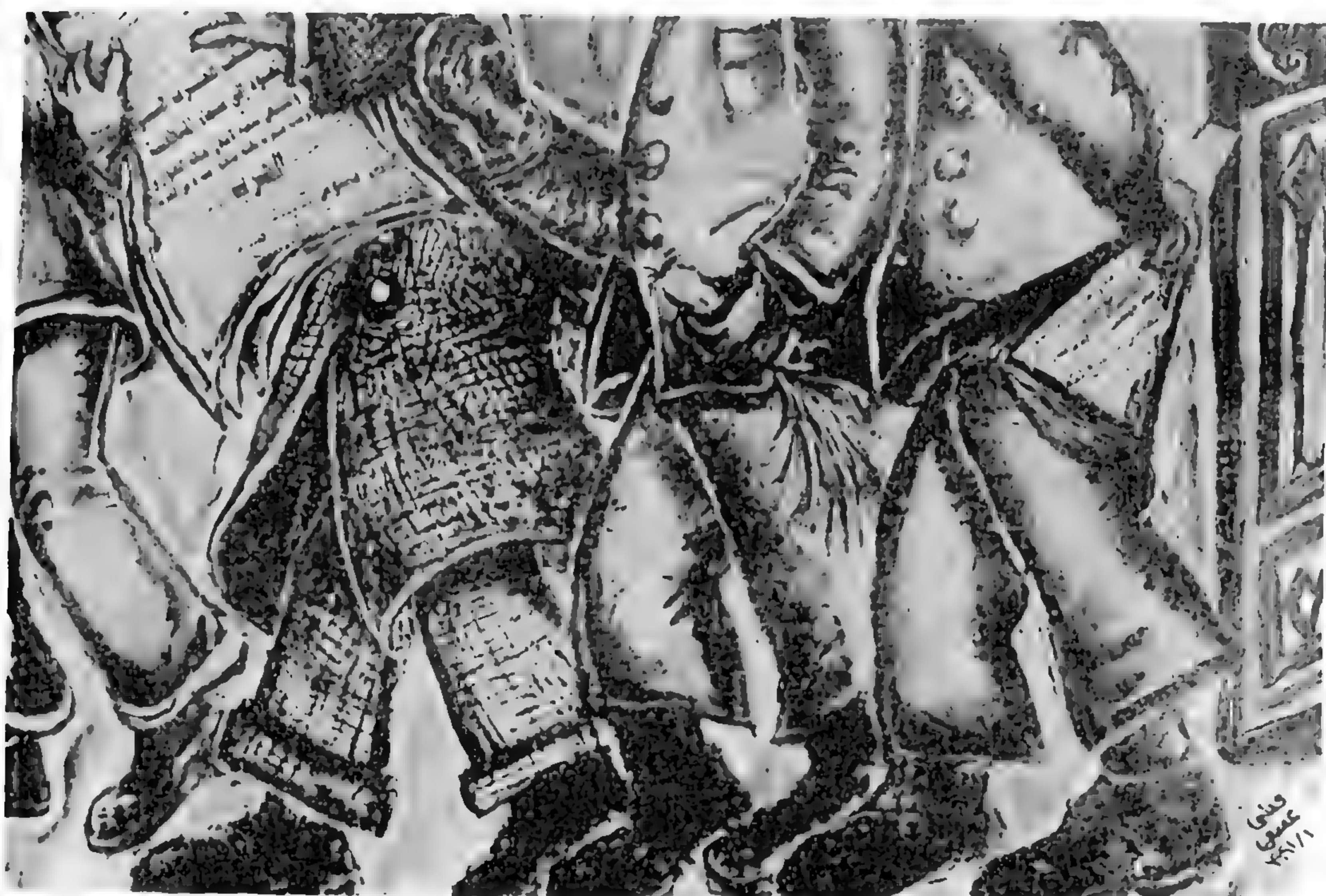




معد زغلول - أطفال (تصوير)



السيد القماش - حلم حصان (رسم بالحبر)



فتحي عفيفي - الوردية (رسم)





صلاح المليجي - تكوين - (رسم بالحبر)



محمد جامين - آدم وحواء.

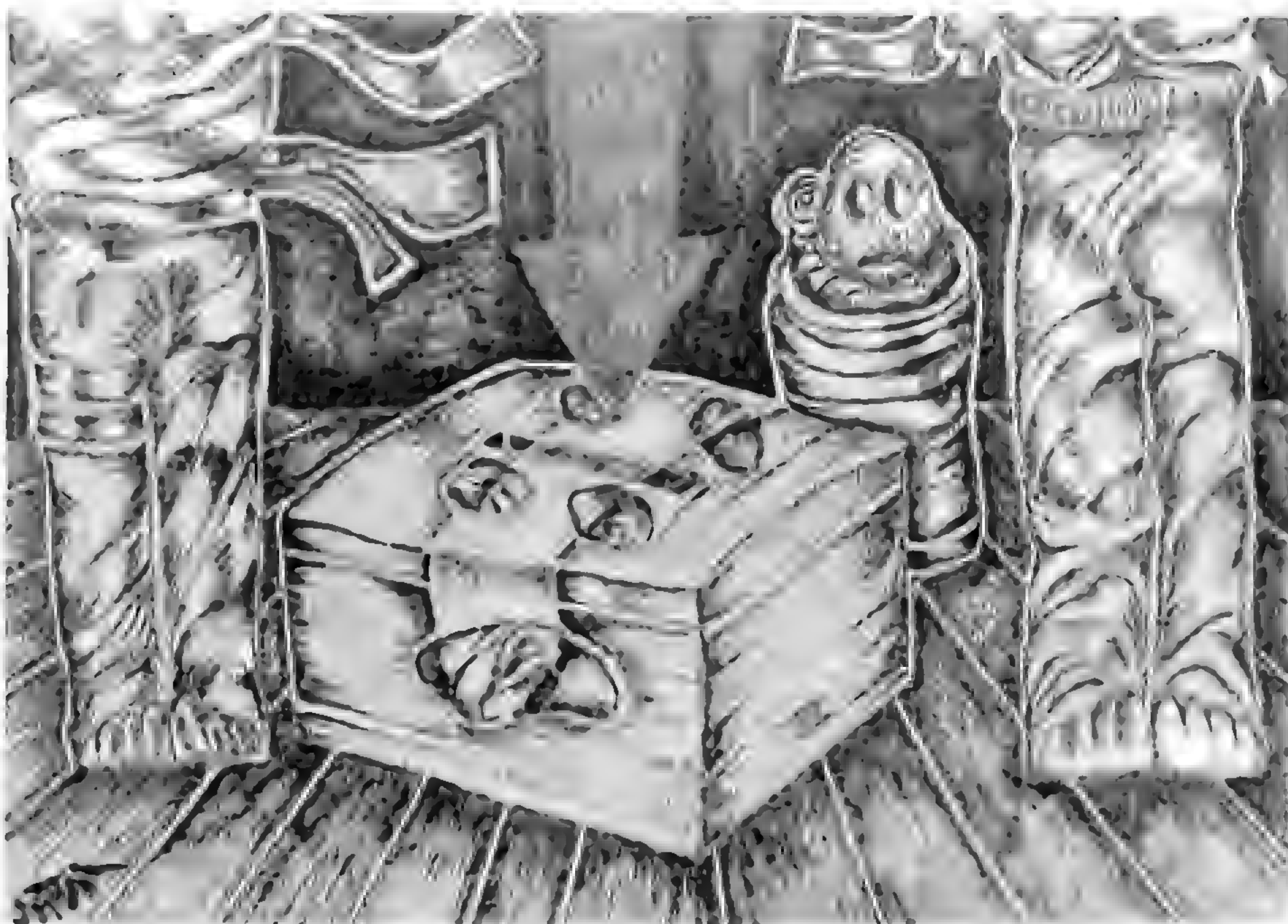


أحمد عبدالعزيز - القرية





نعمد عبدالكريم . تكوير . (نصوير)



حمدى عبدالله . السر (رسم بالحبر)



## الفصل الثامن

### توجهات فنية جديدة فى السبعينات والثمانينات

#### ١. انحسار التوجه الاجتماعى :

مع تصدع المشروع القومى للنهضة بعد ١٩٦٧ ، تعثرت خطى أصحاب التيار الاجتماعى فى الفن وتأرجحت قناعاتهم به ، مثلما كانوا يتأرجحون من قبل بين الصياغات الشكلية وبين الرؤى الاجتماعية ، وبالرغم من أن الوطن استعاد شرفه وكبريائه بعد أن اغتسل من مذلة الهزيمة بنصره فى حرب أكتوبر ١٩٧٣ وتحرير سيناء ، فإننا لا نكاد نجد إلا أعمالاً معدودة تعبيراً عن هذا الانتصار أو عن التحول النفسى للمجتمع من بعده .

بل إن التوجه الاجتماعى فى إجماله — شكلاً ومضموناً — قد انحسر من الساحة وأخلاها للتيار المعاكس ، تيار التجريد والصياغات البصرية ، بما تحمله من إبهار تقنى وإثارة شكلانية بالخسافات القريبة والصدمات الأسلوبية ، مقتفياً آثار الاتجاهات الفنية السائدة فى دول الغرب ، أو محاولاً — فى بعض تجلياته — المزوجة بين مثالياته الغربية وبين جذورنا الإرثية ، بغير مرجعية إلا لبعض العناصر الزخرفية والحروف العربية ، مفرغة من فلسفتها ودلالاتها ، حتى أمكن



لهذا التسيار أن يشكل منطقة جذب لفناني الأجيال التالية، إلى أن تحول في النهاية إلى قلعة حصينة في الحركة الفنية المعاصرة بمصر، عامرة بكافة أشكال التجريد، من هندسى وحروفى وزخرفى وعفوى، وهى ترفع مرة راية الحداثة والابتكار ومرة أخرى راية الأصالة والتراث.

ولو شئنا أن نتقصى أسباب انحسار التوجه الاجتماعى وضمور ابداعاته الفنية، فى مقابل ازدهار الاتجاهات الشكلية، سنجد على رأسها التحولات الجذرية التى حدثت فى مجتمع السبعينات والثمانينات. بما أفرزته من قيم تتناقض جذريا مع القيم التى نهض عليها المشروع القومى فى الستينات، وتتوافق مع الانفتاح الاقتصادى بعد حرب أكتوبر، وعلو شأن الأهداف الفردية الضيقة التى تشعلها المنافسة الحرة وقانون السوق والعرض والطلب، على حساب القيم والأهداف العليا للمجتمع، مما ساهم فى خلق شرائح اجتماعية قادرة، أو نخبة أجنبية متطلعة إلى اقتناء أعمال فنية لأغراض الزينة البحتة التى تلبىها الاتجاهات الفنية المذكورة.

● يضاف إلى ذلك أن البناء النظرى للتوجه الاجتماعى فى الفن لم يكن من القوة والتبلور بحيث يؤسس تياراً متماسكاً له قوة دفعه الذاتية، وإن تغيرت الظروف الخارجية المحيطة به، الأمر الذى جعل من السهل على خصوم هذا التوجه تشويه صورته . . مرة بربطه بالدعائية وأخرى باتهامه بالرجعية والجمود، وثالثة باتهامه بتملق أذواق العامة والجهلاء على حساب التجديد والابتكار، وقد انعكس هذا التشويه على مواقف كثير من الفنانين بالتخوف من المضى فى ذلك التوجه الاجتماعى، فى غيبة دراسات تأصيلية واعية تزيل التناقض بين الابتكار الجمالى والالتزام نحو المجتمع . . هذا القصور التنظيرى يعود بغير شك إلى افتقار الساحة الفنية إلى نقاد يتبنون هذا الاتجاه ويرسخونه بقدرات تنظيرية ملائمة، تملك فى نفس الوقت حاسة الابداع النقدى المتناسب مع خصوصية العمل الفنى وتميز مبدعه برؤاه الذاتية، وظروف الواقع الذى



انبثق منه العمل وصاحبه، ولا يكتفى باستعارة الصيغ الجاهزة، أو التعليقات الانطباعية.

● والعامل الثالث فى هذا الانحسار عن التوجه الاجتماعى والانجذاب إلى الاتجاهات الشكلية، هو الطبيعة الحرفية لبعض الفنانين، الذين يضيقون بالافكار النظرية والمواقف السياسية، ومن ثم فإن قناعاتهم تتطور عادة : إما فى اتجاه التجويد التقنى، أو الذبذبة الفكرية، خاصة فى مناخ الركود الاجتماعى والسياسى ... وقد يدخل فى هذا العامل الثالث أيضا عائد البعثات المتوالية للفنانين المصريين إلى دول الغرب، وقد سافر الكثيرون منهم بغير تأسيس نظرى أو عقائدى، وبغير أن يرتووا بما يكفى من أصالة بلدهم، فوقعوا أسرى التقليد والتبعية للأنماط الشكلية هناك، لأن ملكاتهم الحرفية تفتقر إلى الحاسة النقدية لتلك الأنماط، وإلى القدرة على التحاور معها من موقف الاستقلال، وعلى انتخاب ما يفيدهم منها ونبذ ما يؤدى إلى محو هويتهم أو تميعها .. وهذا لا يعنى موقفاً معادياً للثقافة الغربية أو للتأثر بها، بدليل تسليمنا بأن جيل الفنانين الرواد فى مصر قد بنى قاعدته الفنية على أساس الثقافة الغربية واستطاع فى الوقت ذاته الإفلات من التبعية لها والحفاظ على هويته القومية وتميزه الفنى، وهو ما نجد أمثلة عديدة تؤكد من بين أجيال عديدة من فنانينا الذين درسوا فى أوروبا ونجوا من الوقوع فى أسر انماطها وقوالبها وحققوا الحداثة والابتكار أيضا .



## ٢ - ارهاصات اجتماعية متنوعة

نستطيع أن نتحسس بحذر - فى هذه الجزيرة التى استطاع الفنانون النجاة اليها من شرك الأسلوبية الجوفاء - عددا كبيرا ممن سبق ذكرهم من نجوم الستينات والسبعينات مازالوا يواصلون حتى اليوم انتاجهم مرتبطين بالمجتمع، لكن هذا الارتباط قد اتخذ اشكالا جديدة فى أغلب الاحيان، تتصل بالمضمون والشكل معا، وقد لحقت بهم كوكبة اخرى فى الثمانينات، أغلبها يقدم تنوعات مختلفة على رؤى من سبقهم، وأقلها يحمل اضافات ورؤى اجتماعية وأسلوبية جديدة .

● البعض من نجوم الاجيال السابقة يستعيد نفس موضوعاته وعناصره القديمة مع تبسيط اشكالها وصياغتها فى اطار فنى حديث، والبعض الآخر يلجأ إلى مغازلة التراث من خلال وحدات زخرفية ( عربية أو شعبية) والبعض الثالث يلجأ إلى بناء تركيبات هندسية او موسيقية حرة فى اطار متحرر من الانماط التراثية، يهتم اكثر بالشحنة التعبيرية أو الايماءات الرمزية . ويحاول هؤلاء وأولئك المزاوجة بين التجريد والتشخيص من خلال صيغ أقرب إلى الجمالية الغربية . . اما المضمون فى اعمالهم - ان وجد - فهو هاجس غامض يقبل التأويل إلى معان متعددة لكنه ينأى غالبا عن منطقة الصراع او الهموم متطلعا إلى المعانى المطلقة والافاق الفانتازية .

( يدخل ضمن هذا الاطار الواسع على سبيل المثال : جاذبيه، عبد الرسول، صالح رضا، طه حسين، صبرى منصور، الرزاز، القباني، بقشيش، أحمد نبيل، حازم فتح الله صبرى ناشد ، سيد توفيق، محمد عثمان،<sup>(٢٠٧)</sup> محمود شكرى،<sup>(٢٠٨)</sup> محمد عبد الحميد<sup>(٢٠٩)</sup> .

● والبعض الآخر من نجوم الستينات والسبعينات مازالوا حريصين على اقتحام منطقة التماس الحرجة مع قضايا الواقع بتعبيرية درامية أو مجازية،



متجاوزين متطلبات العصر الاستهلاكي، ومتطلعين إلى تزاوج الموقف الفكري مع لغة التشكيل العصري، كل من منطلق فكره واجتهادا الخاص. (٥١) حين يلجأ

( يدخل ضمن هذا الاطار على سبيل المثال، هجرس، الوشاحي، الشجدي، الزيني، البهجوري، نوار، حسن سليمان، غالب خاطر، بسيوني (٢١٠)، السطوحى، البحر، المعداوى. (٢١١) .. )

● البعض الثالث يلامسون حدود الواقع والتراث باجتهادات وامكانيات متفاوتة وبرؤية خارجية أو رومانسية أو مثالية تعتمد الطابع الغنائى فى الطبيعة والايقاع البصرى والحس الفطرى، وتسعى إلى التوافق مع المزاج الاجتماعى العام بموروثه ورموزه الشعبية والدينية، بلغة فنية سهلة، وهم بهذا المفهوم من اكثر التيارات تواصلا مع المجتمع لما يحققه فنهم من حالة انشراح تهدد الشاعر .

( ومن بينهم على سبيل المثال : الرشيدى، دسوقي، صفيه، سوسن عامر، سعد الدين، يكنور، زهران، غنيم، (٢١٢) معوض، (٢١٣) سيد محمد، (٢١٤) البدرى، (٢١٥) عنانى، (٢١٦) عبد المنعم زكى، (٢١٧) عطية مصطفى، (٢١٨) بدوى سعفان، (٢١٩) وجدى حيشى، (٢٢٠) محمد اسماعيل. (٢٢١) )

● وهناك من يستهدف اثاره الحيوية البصرية والدهشة للمتلقى، باستخدام خامات غفل من الطبيعة والبيئة الشعبيه، تبنى بها تكوينات عصرية مجسمة مستقلة عن وظيفتها فى محيطها الاجتماعى الاصلى، لكنها تكون منظومات جمالية جديدة تحمل فى طياتها روح البيئة وموروثها الثقافى، وتسعى إلى تحقيق نوع من التواصل التلقائى مع المجتمع بخلق لغة مشتركة معه، ( على رأسهم : رمزى مصطفى، فرغلى، عبد السلام عيد، (٢٢٢) داوستاشى).

● وهناك - اخيرا وليس آخرا - من يستهدف اكتشاف عوامل التخلق فى الطبيعة وجوهر الخصوبة بداخلها، مقتحما أرضا بكرًا للمضمون الادبى والحس



الاجتماعى أيضا، بما تتضمنه رؤاه الابداعية من احياءات عضوية أو رمزية، أو أسطورية ( عدلى رزق الله، جميل شفيق<sup>(٢٢٣)</sup> عبد الوهاب عبد المحسن). (٢٢٤)

● وإذا كان التوجه الاجتماعى فى مجمل هذه الخيارات الفنية قد جاء هاجسا غامضا كما ذكرنا، فمن الإنصاف أن أذكر أن بين كل خيار منها اعمال حققت تلاحما حقيقيا بالمجتمع وتعاقت خلالها القيم الجمالية بالقيم الموضوعية دون استعلاء على المشاهد، لكن ما تحتاجه هو بلورة هذا التوجه الاجتماعى لكل تيار، بوضوح فكرى لا يودى إلى التنازل عن القيم الجمالية، بل يتوخى تكامل البلاغة التعبيرية مع البلاغة التقنية .



### ٣. فنانون الثمانينات :

بالرغم من ان الخيارات الفنية المنفصلة عن المجتمع أصبحت هي السمة الغالبة على فن الثمانينات، خاصة جيل الشباب الذى التحم بالاجيال السابقة، مما يصعب معه التنبؤ بما تنتهى اليه قناعاتهم مستقبلا، فان عقد الثمانينات حفل باجابات متنوعة على سؤال : كيف يمكن التحام الفنان بالمجتمع؟....

● عدد من هذه الاجابات قدمها فنانون برزوا فى الثمانينات بمعارضهم ومشاركاتهم، وإن كانوا فى طريقهم الان إلى تخطى عمر الشباب، لكنهم يتمتعون بروحه الوثابة المتمردة وينافسون الشباب فى التطلع إلى آفاق جديدة تحقق صيغة فنية عالية، تحاول استيعاب ماسبقها من خبرات فى مصر والغرب على السواء، وتنطلق من موقف فكرى او قناعة ما.

● بينما تسعى اجابات اخرى إلى استلهاهم جديد للرموز التراثية والاسطورية فى واقعنا واطلاقها فى رؤية معاصرة . . وينافسهم فى هذا الاطار جيل جديد من الفنانين الشباب استقرت خطاهم على الطريق عبر مشاركات وفعاليات عديدة خلال عقد الثمانينات.

وأحاول هنا رصد عدد من الأسماء التى نشطت خلال هذا العقد، ملتصقا العفو إذا خانتنى الذاكرة عن أسماء أخرى مهمة :

● فى التصوير : محمود أبو العزم<sup>(٢٢٥)</sup>، حمدى عبدالله<sup>(٢٢٦)</sup>. وسام فهمى<sup>(٢٢٧)</sup>، سعد زغلول<sup>(٢٢٨)</sup>، إيفلين عشم الله<sup>(٢٢٩)</sup>، هدى خالد<sup>(٢٣٠)</sup>، نازلى مذكور<sup>(٢٣١)</sup> محمد الطحان<sup>(٢٣٢)</sup>، محمد عفيفى<sup>(٢٣٣)</sup>، رضا عبدالسلام<sup>(٢٣٤)</sup>، أبو بكر النواوى<sup>(٢٣٥)</sup>، محسن حمزة<sup>(٢٣٦)</sup>، محمد عبلة<sup>(٢٣٧)</sup>، محسن شعلان<sup>(٢٣٨)</sup> سعيد أبو ريه<sup>(٢٣٩)</sup>، صلاح عنانى، سلمى عبدالعزيز<sup>(٢٤٠)</sup>، سامح الميرغنى<sup>(٢٤١)</sup>، سوسن أبو النجا<sup>(٢٤٢)</sup>، عادل السيوى<sup>(٢٤٣)</sup> السيد القماش<sup>(٢٤٤)</sup>، حمدى أبو المعاطى<sup>(٢٤٥)</sup>، يحيى رمضان<sup>(٢٤٦)</sup>، محمد أبو النجا<sup>(٢٤٧)</sup>، بكرى محمد بكرى<sup>(٢٤٨)</sup> محمد الناصر<sup>(٢٤٩)</sup>، فتحى عفيفى<sup>(٢٥٠)</sup>، خالد حافظ<sup>(٢٥١)</sup>.



● وفى الحفر : صلاح المليجى<sup>(٢٥٢)</sup>، محمد جلال<sup>(٢٥٣)</sup>، سيف الإسلام صيقر، محمد خاطر<sup>(٢٥٤)</sup>، أحمد عمر<sup>(٢٥٥)</sup>.

● وفى النحت : أحمد عبدالعزيز<sup>(٢٥٦)</sup>، محمد جاهين<sup>(٢٥٧)</sup>، أحمد جناد<sup>(٢٥٨)</sup>، محمد العلاوى<sup>(٢٥٩)</sup>، السيد عبده سليم<sup>(٢٦٠)</sup>، محمد أبو القاسم<sup>(٢٦١)</sup>، طارق الكومى<sup>(٢٦٢)</sup>، شريف عبد البديع<sup>(٢٦٣)</sup>، عبد المحسن الطونجى<sup>(٢٦٤)</sup>، هشام نوار<sup>(٢٦٥)</sup>، إسحاق دنياى<sup>(٢٦٦)</sup>، جمال أبو اليزيد<sup>(٢٦٧)</sup>.

وقد يلاحظ القارئ أن الرصد النوعى لمجالات الفنون التشكيلية الذى قدمته هنا لم يتضمن فن الخزف، وليس ذلك عن سهو أو إهمال، ذلك أن فن الخزف بطبيعته لا يمكن إلا أن يكون حميم الارتباط بالمجتمع، بحكم التاريخ، الذى يؤكد التواصل بينه وبين مختلف الطبقات، إن بالوظيفة النفعية أو الطقسية أو التجميلية، وهو ما جعل منه أيضا حافظا طبيعيا للهوية الثقافية والجمالية للفن المصرى أكثر من غيره من الفنون ..

وربما لكل هذه الأسباب كان من الأفضل أن تفرد له دراسة خاصة، تتعقب جذوره ورموزه الإبداعية فى الفن المصرى المعاصر، منذ رائد هذا الفن ومؤسس دراسته الأكاديمية سكير الصدر، وتلامذته النجباء، مثل جمال حنفى<sup>(٢٦٨)</sup>، ونيل درويش<sup>(٢٦٩)</sup>، محمد الشعراوى<sup>(٢٧٠)</sup>، وطه حسين، ورمزى مصطفى، وصالح رضا، مرورا بجمال عبود<sup>(٢٧١)</sup>، وزينب سالم<sup>(٢٧٢)</sup>، وسمير الجندى<sup>(٢٧٣)</sup> ومحمد مندور<sup>(٢٧٤)</sup>، وزينات عبد الجواد<sup>(٢٧٥)</sup>، حتى حسن عثمان<sup>(٢٧٦)</sup> ومرفت السويفى<sup>(٢٧٧)</sup>، وبقية من لمعوا فى الثمانينات والتسعينات.

وإذا كان سياق التحليل المنصف لحركة الفن الحديث فى مصر يصل بنا فى النهاية إلى استشعار برودة العزلة التى تعيشها، لأسباب يكمن بعضها فى



الظروف الموضوعية للمجتمع، بتغيراته القيمة والهيكلية، وافتقاره إلى المشروع القومي الذي يلتف حوله الفنانون والمثقفون والوطنيون المخلصون، ويكمن بعضها الآخر في الفنان نفسه، بانعزاله عن الواقع، وافتقاره إلى الحلم الكبير بالنهوض الاجتماعي، وتمثله - بدلا من ذلك - لقناعات فكرية وأنساق جمالية بعيدة عن احتياجات الواقع وهمومه . . . فإن هذه الحركة الفنية الولادة لاشك قادرة على إعطاء مواهب وأجيال شابه تغذي أرضها بطاقات جديدة، على طريق التواصل مع المجتمع.









محمود سعيد - المدينة (تصوير)



راغب عياد - السوق (تصوير)





محمد ناضي . العامرية (الحمير)





يوسف كامل - فنانان وخروف (تصوير)



حسنى البنانى - السوق (تصوير)





حامل مادة الحبل من العنبر (الصورة)



عبدالهادي الجزار - حفر قناة السويس (تصوير)





نعيمة حلیم - الفتاة والمصباح (تصویر)





عفت ناجى - التربة الفارقة (تصوير)



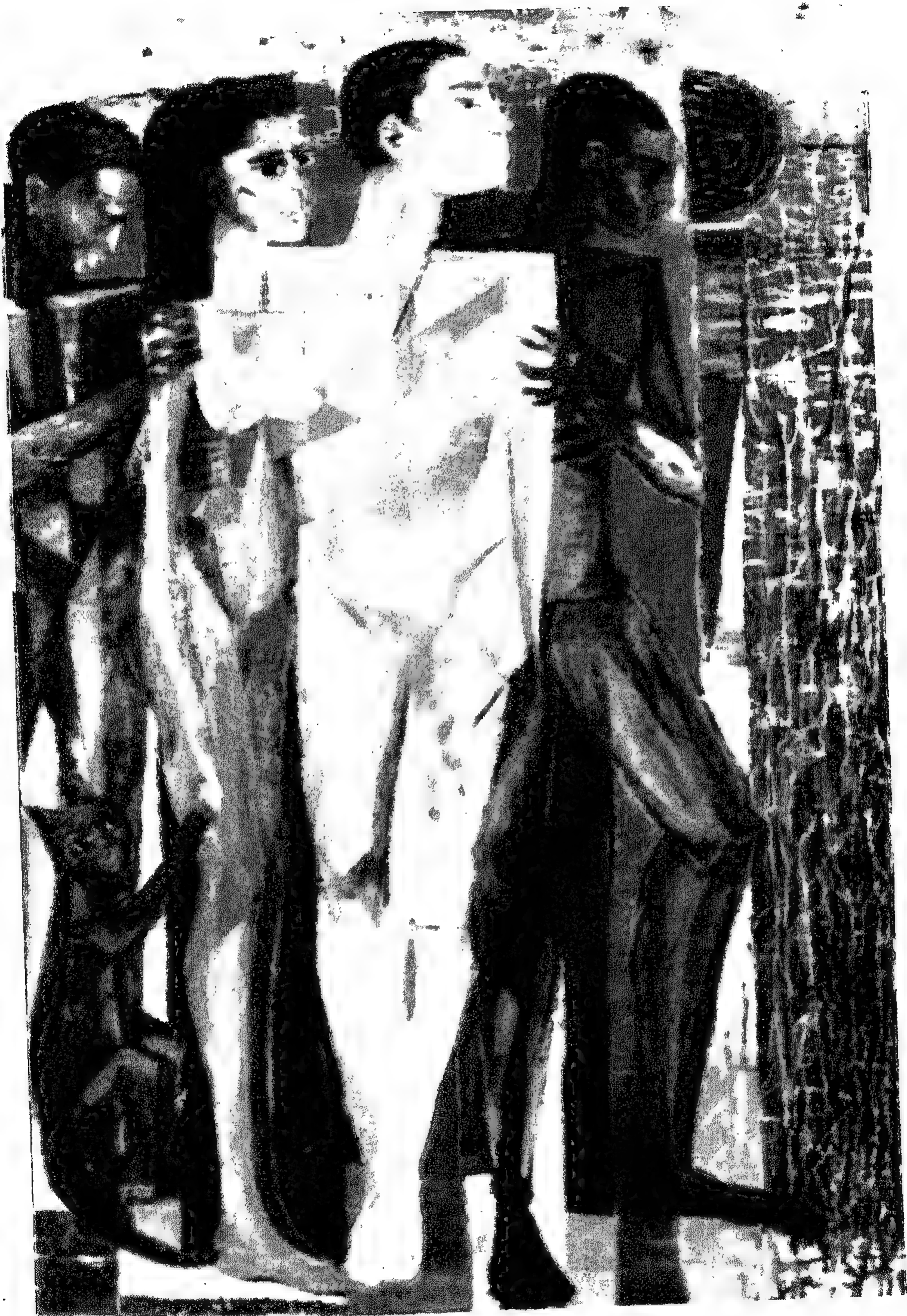
إحدى أفلاطون - عبر الشجيرات (تصوير)





محمد حامد عويس كفاح الشعب (تصوير)





جاذبية سرى - نحو الغد (تصوير)



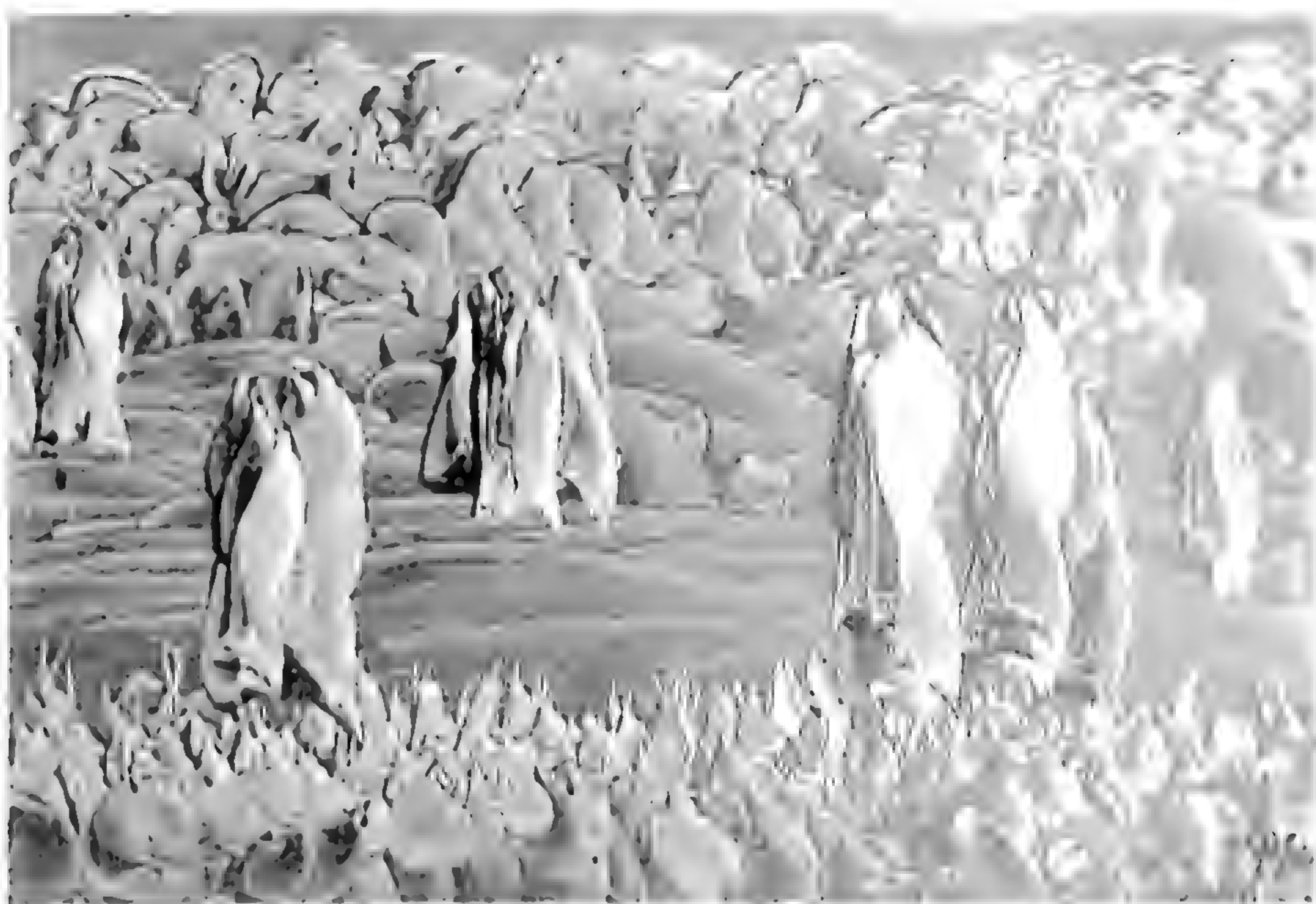


سيد عبد الرسول. حاملات العرار (تصوير)



عمر النجدي. تنويعات شعبية (تصوير)





صلاح طاهر - نسوة على الشجرة (تصوير)



زينب عبدالحميد - التعليم (تصوير)





حسین بیکار - موسیقی (تصویر)





الحسين فوري - الدلالة (تصوير)



محمد صبرى - ساقية أبو حنفي (تصوير)





يوسف سيده - نصر أكتوبر (تصوير)





سيف وانلى - أبراج الحمام (تصوير)



حسن سليمان - اللورج (تصوير)





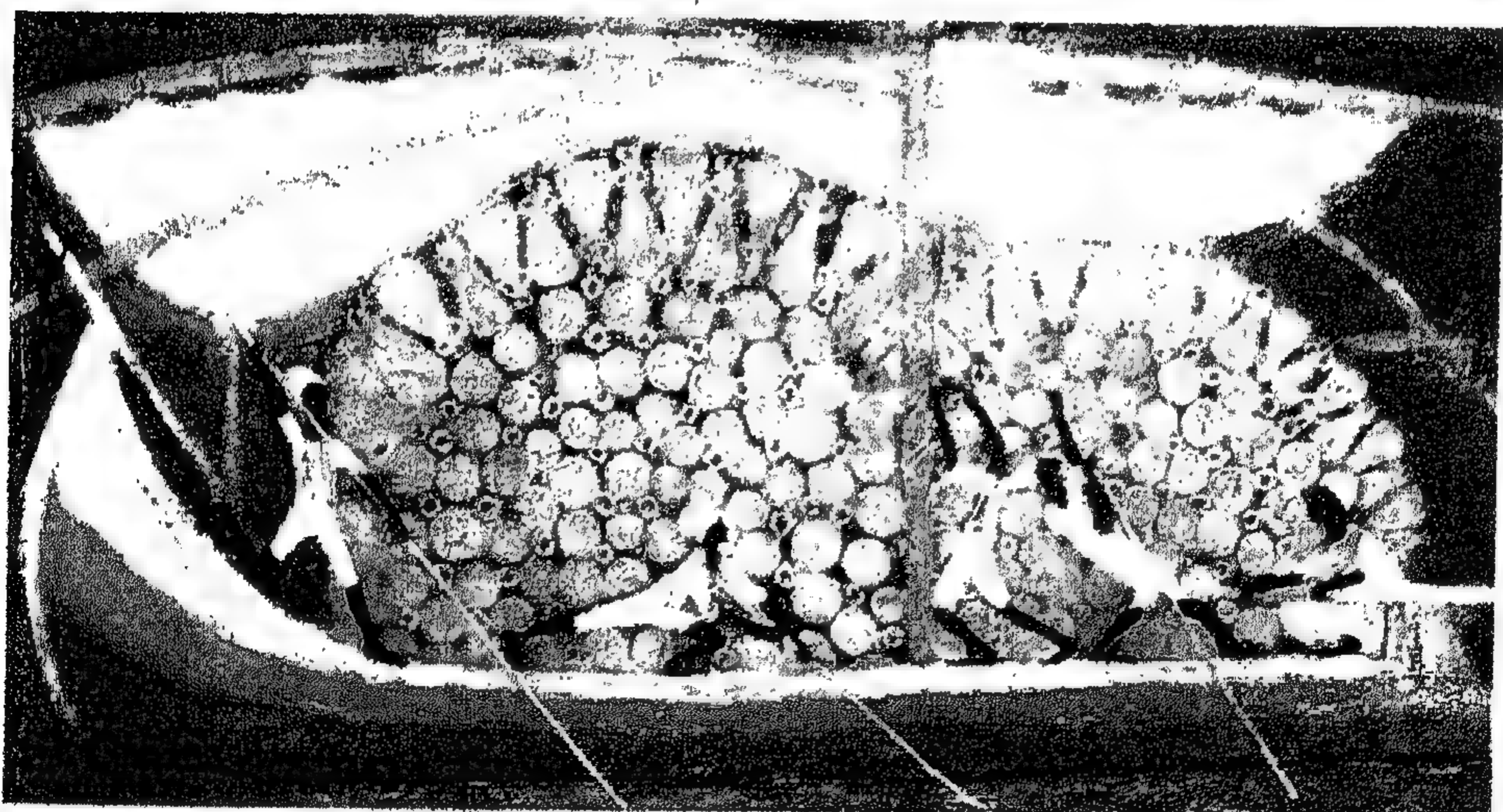
مريم عبدالعليم - أرض الحضارة (حفر)







زينب السجيني - لعب الأطفال (تصوير)



رفعت أحمد - مركب الجرار (تصوير)





۱۹۹۱

حسن فؤاد - پرتره شخصی للفنان (تصویر)



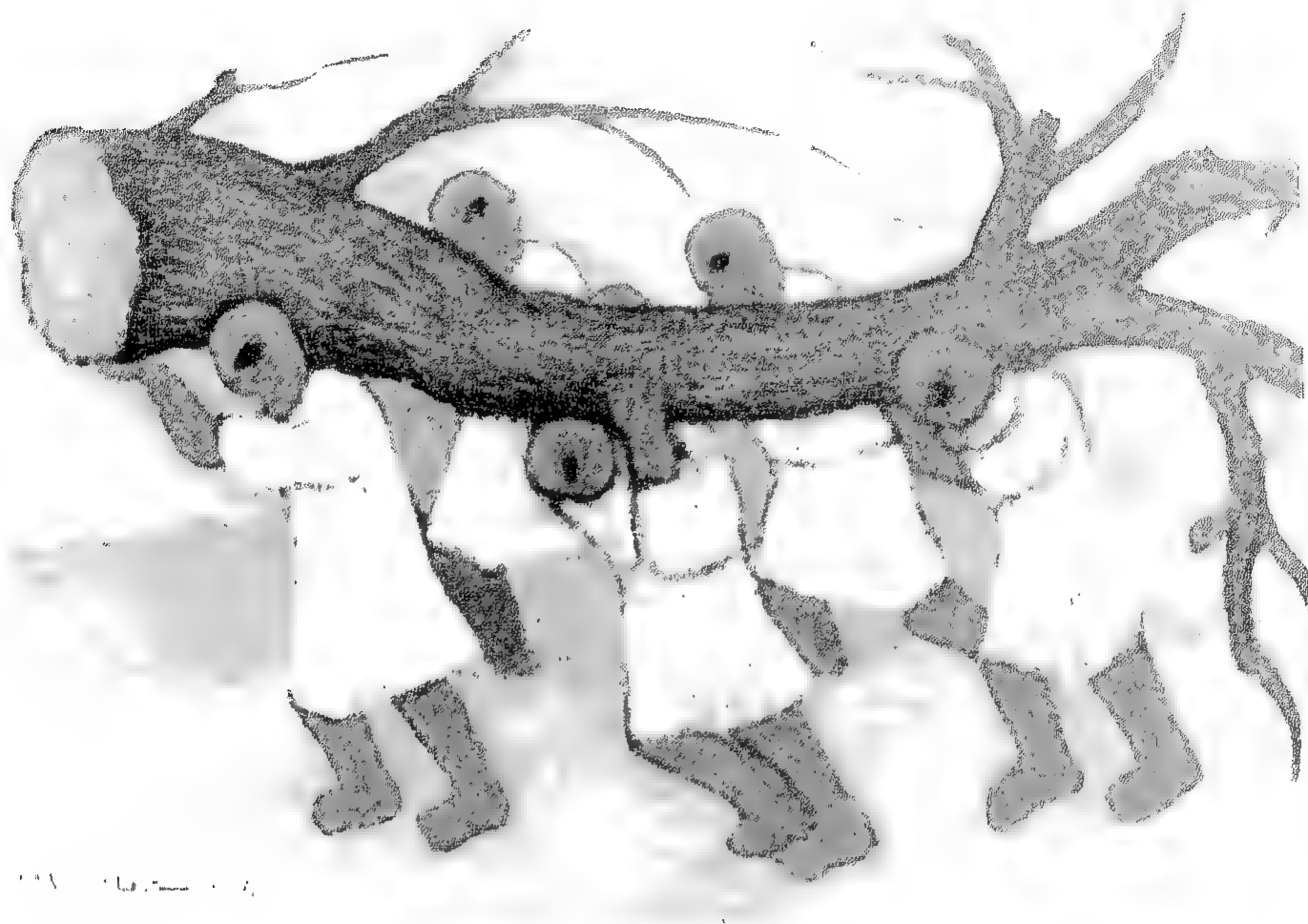


خميس شحاته - السبع معلقة (رسم على النسيج)

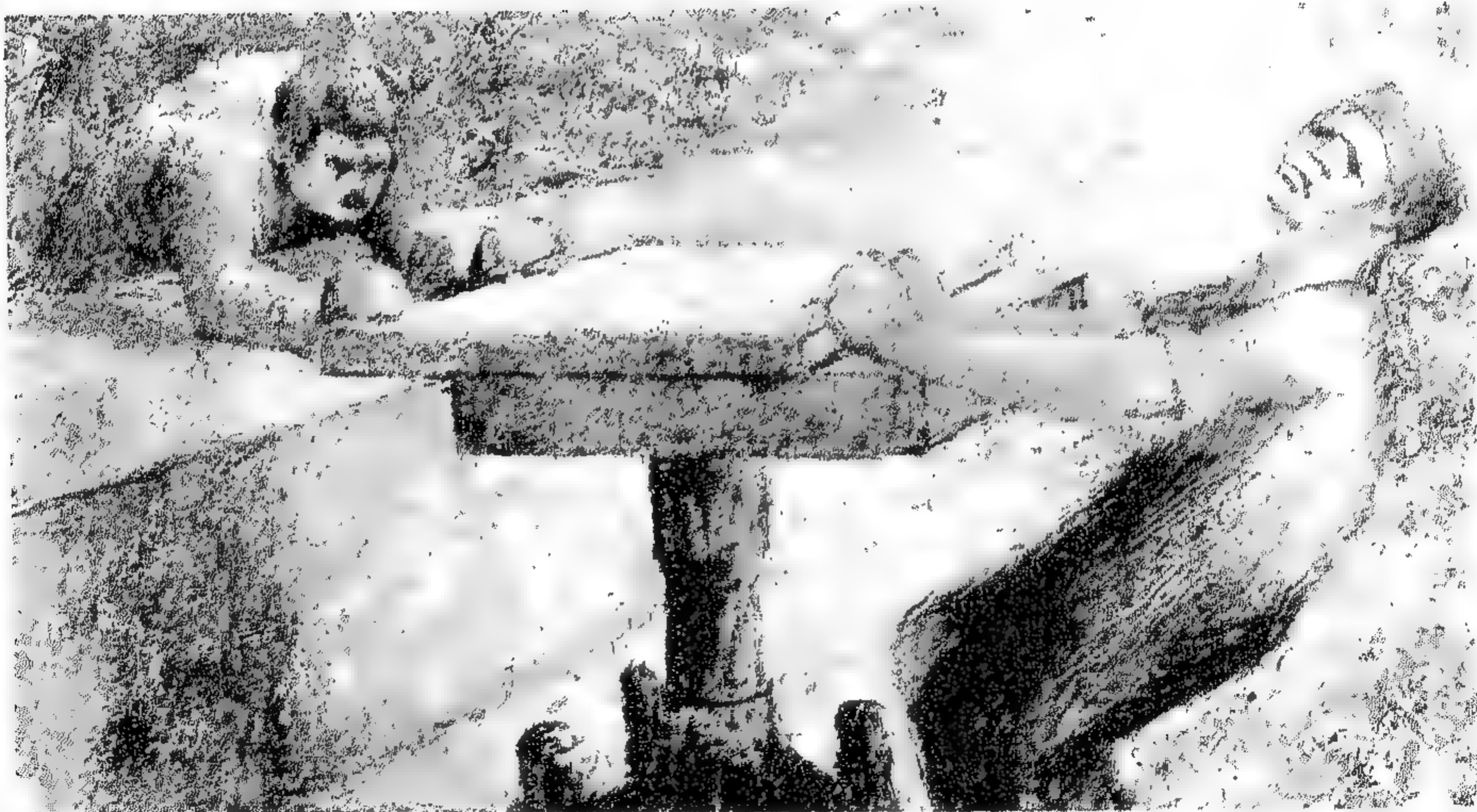


عصمت داوستانى بالهرم (تصوير)



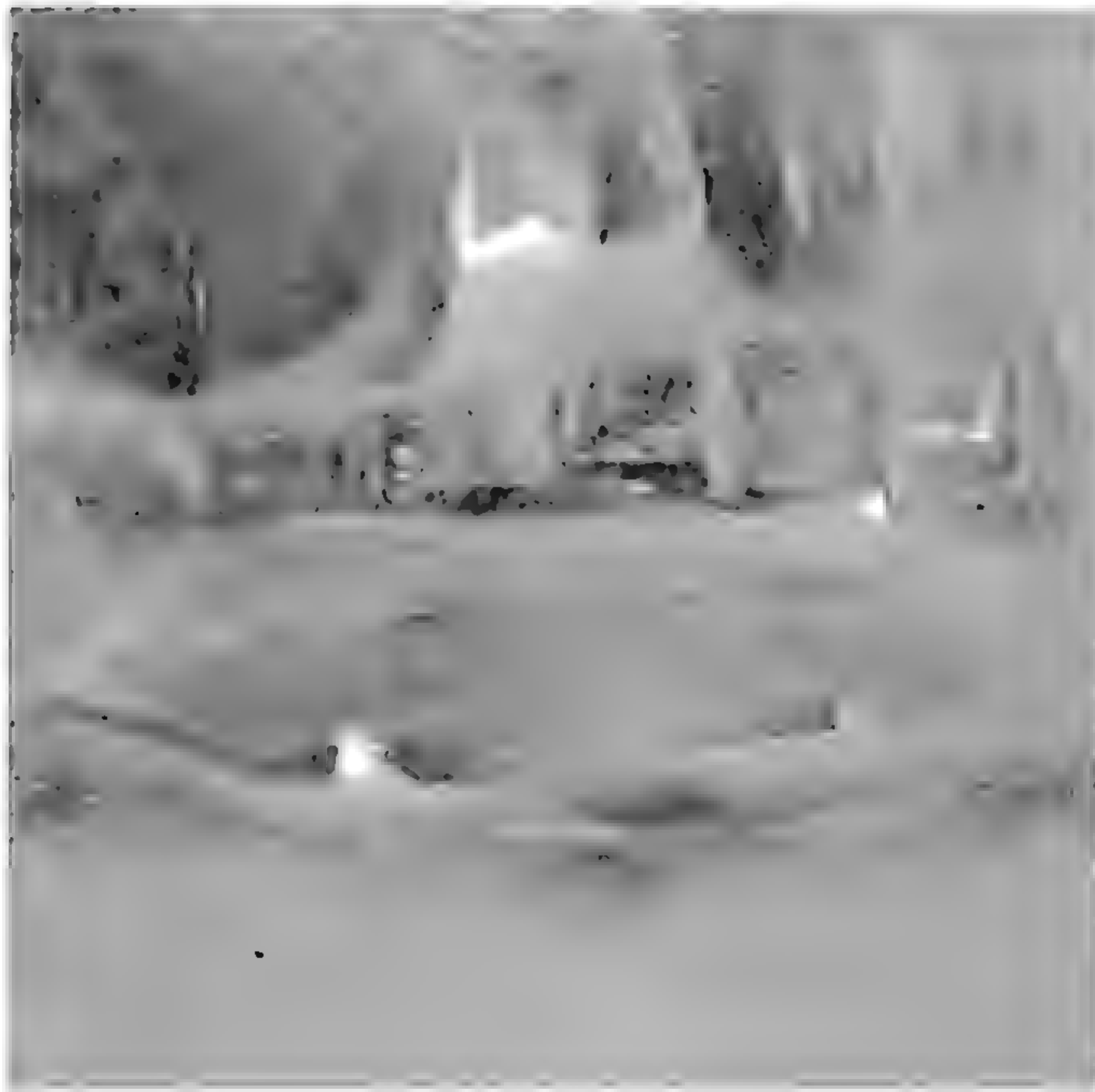


بدوى سقافن - العمال والشجرة (تصوير)



عبدالمنعم القصاص - عمال المطبعة (تصوير)





محمود بلخيش - المتدبرة في الليل (مصور)



صبرى منصور - احتفال راقص في ضوء القمر (تصوير)





عزالدين نجيب - الأختان (تصوير)

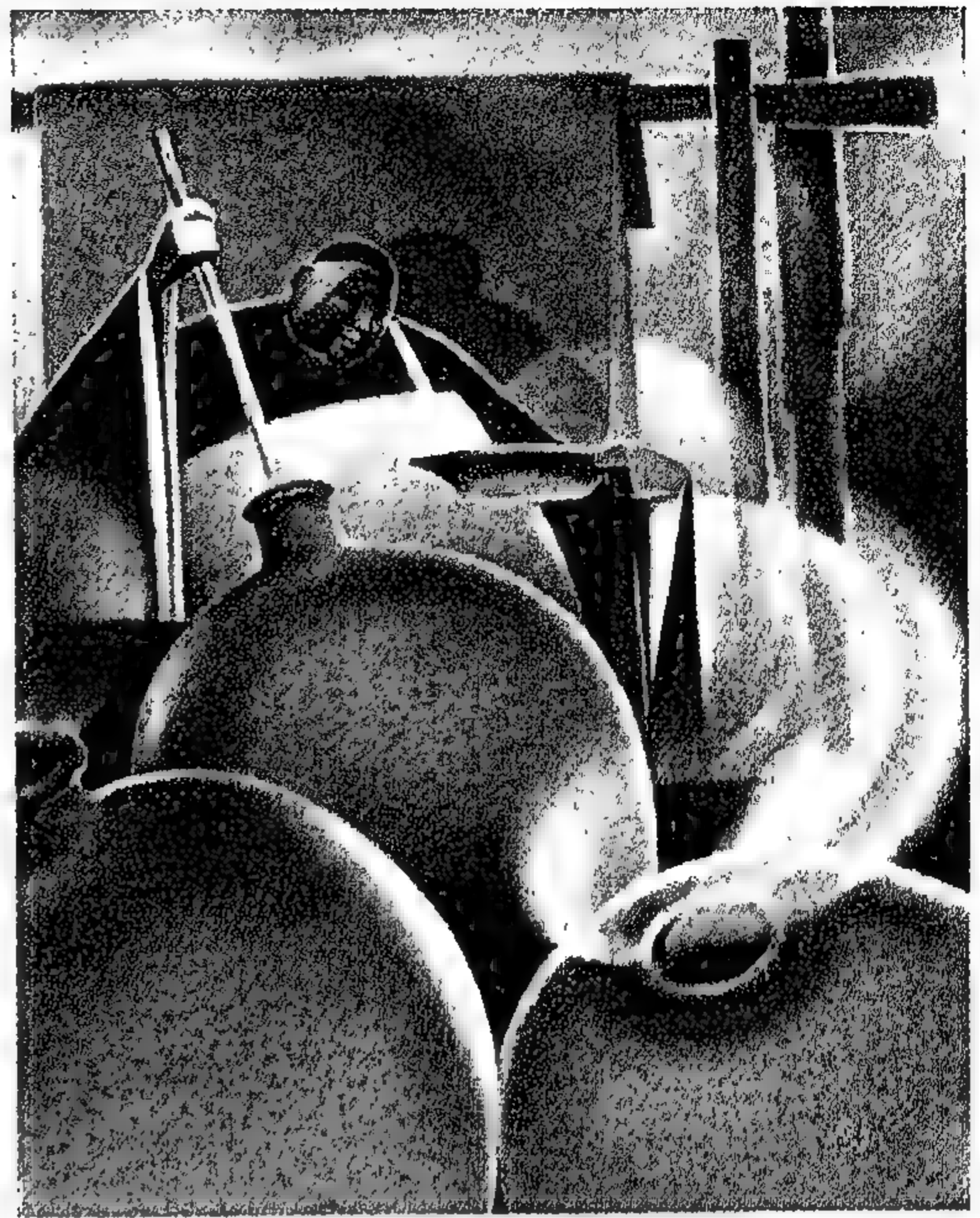


كمال يكتور - عرائس المولد (تصوير)

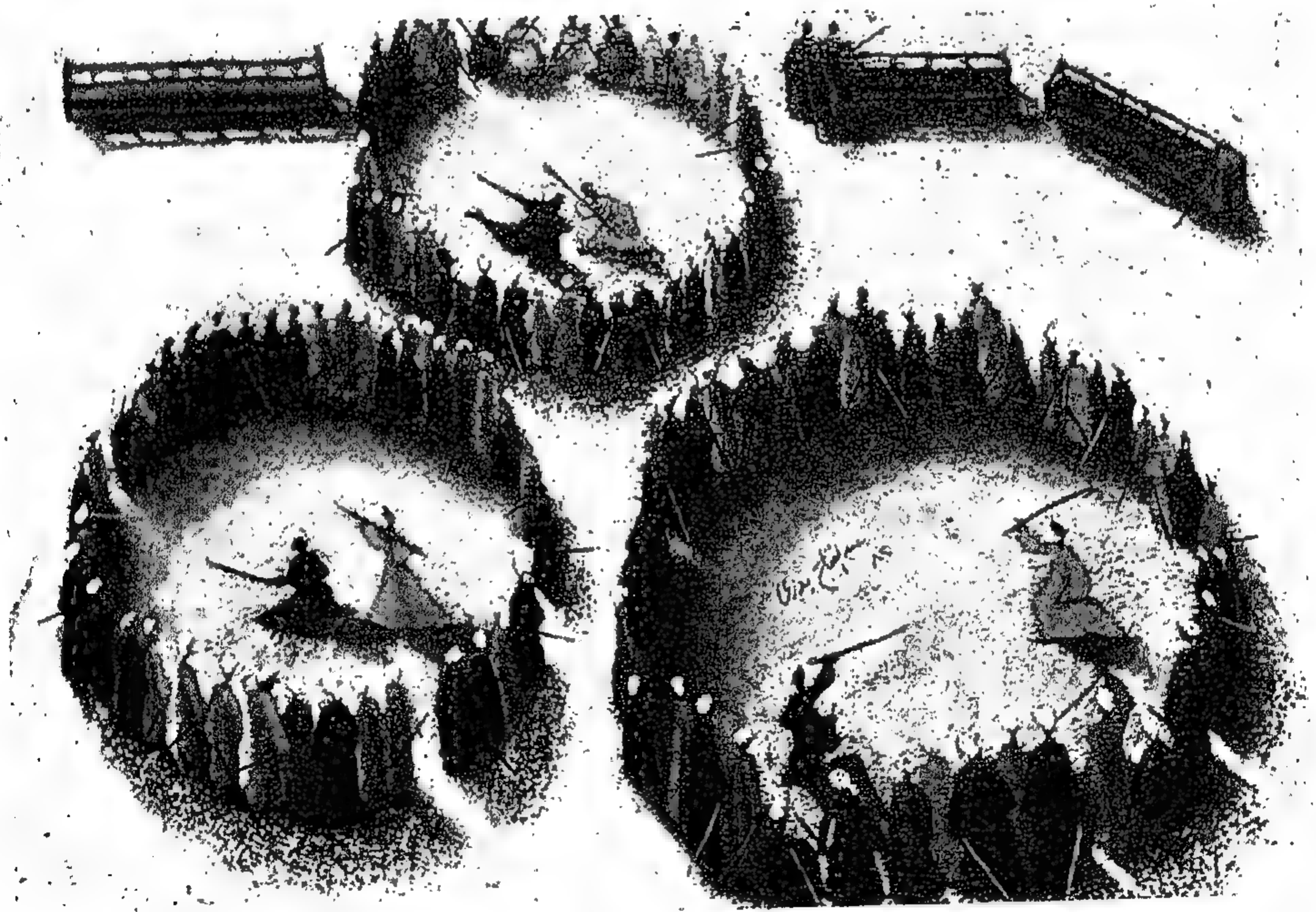




صلاح علاننى - نسوة فى بيت شعبى (تصوير)



سيد سعدالدين - بائع الفول (تصوير)



عبدالفتاح البدرى - التحطيب (تصوير)





رمزى مصطفى - سرير العروسة (تجهيزات فى الفراغ)



مصطفى الرزاز- أبو زيد الهلالي (تصوير)

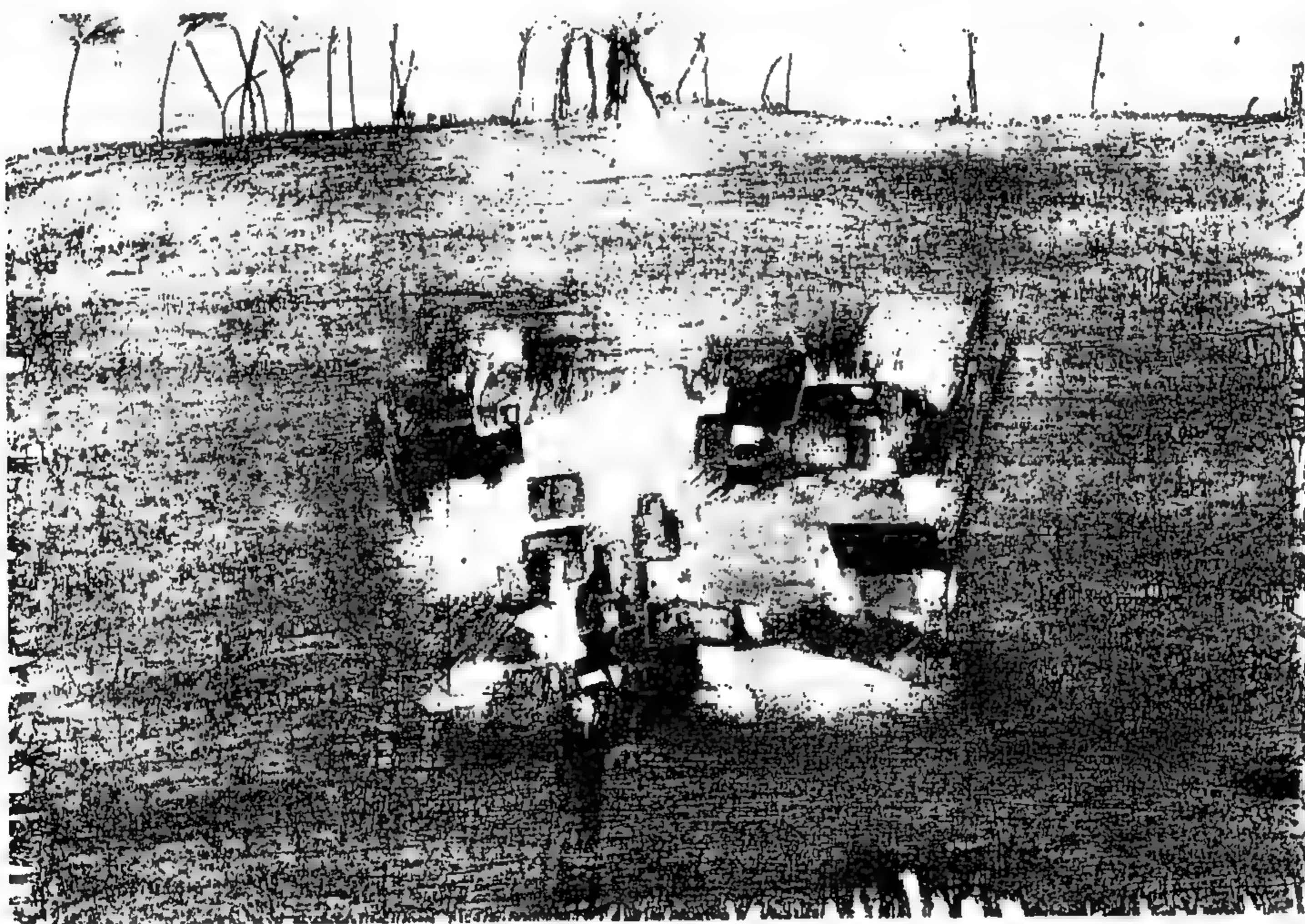




وسام فهمى - الزار (تصوير)



ايڤيلين عشم الله - المستقبل (تصوير)



نازلى مذكور - تأكل التربة (تصوير)



## (هوامش\*)

- ١ - محمد ناجى - ولد بالإسكندرية ١٨٨٨ - وتوفى بمصر بالهرم ١٩٥٦، وشغل عدة مناصب بعد اعتزاله العمل بالسلك الدبلوماسى عام ١٩٣٠ منها: مدير متحف الفن الحديث، مدير مدرسة الفنون الجميلة العليا.
- ٢ - من كلمات ناجى عند توليه إدارة مدرسة الفنون الجميلة العليا بالقاهرة ١٩٣٧ - انظر دليل متحف محمد ناجى - الطبعة الأولى ١٩٩١ - ص ٧٦ .
- ٣ - من خطاب لناجى إلى أخته عفت ١٩١١ - انظر كتاب « محمد ناجى »، مطبوعات شبرامنت بالتعاون مع السفارة الفرنسية بالقاهرة ١٩٨٩ - ص ٥١ .
- ٤ - محمود مختار (١٨٩١ - ١٩٣٤) رائد فن النحت الحديث فى مصر - أقيم متحف لأعماله بحديقة الحرية بالجزيرة ١٩٦٢ .
- ٥ - أحاديث ناجى عن أتيليه الإسكندرية ١٩٣٥ - المرجع السابق ص ٥٦ .
- ٦ - أحمد صبرى ( ١٨٨٩ - ١٩٥٥ ) مصور - كان رئيسا لقسم التصوير بمدرسة الفنون الجميلة العليا بالقاهرة إلى أن أحيل إلى التقاعد ١٩٤٩ .
- ٧ - محمد حسن (بك) ( ١٨٩٢ - ١٩٦١ ) مصور ونحات - كان مديراً لمدرسة الفنون التطبيقية العليا بالجيزة حتى أحيل إلى التقاعد ١٩٥٢ .
- ٨ - محمود سعيد ( ١٨٩٧ - ١٩٦٤ ) مصور - عمل بسلك القضاء حتى استقال منه ١٩٤٧ ليتفرغ لفنه . عين مقررًا للجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى للفنون والآداب منذ ١٩٥٦ - حصل على جائزة الدولة التقديرية للفنون .
- ٩ - راغب عياد ( ١٨٩٢ - ١٩٨٣ ) مصور - تولى منصب مدير متحف الفن الحديث حتى سن التقاعد - حصل على جائزة الدولة التقديرية للفنون .
- ١٠ - يوسف كامل ( ١٨٩١ - ١٩٧١ ) مصور - تولى منصب عميد كلية الفنون الجميلة بالقاهرة حتى أحيل إلى التقاعد - حصل على جائزة الدولة التقديرية للفنون .
- ١١ - عز الدين حموده ( ١٨٩١ - ١٩٧١ ) مصور - كان أستاذًا ورئيس لقسم التصوير بكلية الفنون الجميلة .
- ١٢ - إبراهيم جابر ( ١٩٠٢ - ١٩٧١ ) نحات - عمل أستاذًا بكليتى الفنون الجميلة بالقاهرة والإسكندرية .

(\*) الأسماء حسب ترتيب ورودها فى الكتاب



- ١٣ - انور عبد المولى (١٩٢٠ - ١٩٦٦) نحات - عمل رئيسا لقسم النحت بإدارة التفرغ بوزارة الثقافة.
- ١٤ - عبد القادر رزق (١٩١٢ - ١٩٧٨) نحات - كان أستاذا للنحت بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة. تولى رئاسة الإدارة العامة للفنون الجميلة حتى سن التقاعد.
- ١٥ - احمد عثمان (١٩٠٨ - ١٩٧٢) نحات - أسس كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية ١٩٥٧ وتولى منصب العميد لها حتى سن التقاعد.
- ١٦ - منصور فرج (١٩٠٩) كان أستاذا للنحت بكلية الفنون التطبيقية، وتولى رئاسة قسم النحت بها حتى سن التقاعد - حصل على جائزة الدولة التقديرية للفنون.
- ١٧ - الحسين فوزى (١٩٠٥) مصور وحفار - أسس قسم الجرافيك بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٣٧، تولى رئاسته حتى سن التقاعد - حصل على جائزة الدولة التقديرية للفنون.
- ١٨ - حسين بيكار (١٩١٣) مصور - كان أستاذا ورئيسا لقسم التصوير بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة حتى استقال عام ١٩٥٨ ليتفرغ للعمل بالصحافة والنقد الأدبي - حصل على جائزة الدولة التقديرية للفنون.
- ١٩ - صلاح طاهر (١٩١١) مصور - شغل عدة مناصب منها: أستاذ بكلية الفنون الجميلة، ومدير مرسوم الأقصر، ومدير دار الأوبرا، ومدير متحف الفن الحديث، ومقرر لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى للثقافة، ومستشار فني بجريدة الأهرام حتى الآن - حصل على جائزة الدولة التقديرية للفنون.
- ٢٠ - رمسيس يونان (١٩١٣ - ١٩٦٦) رسام وناقد فني - شارك في تأسيس جماعة الفن والحرية ١٩٣٩ - رأس تحرير مجلة التطور والمجلة الجديدة ١٩٤٢ - ١٩٤٤، نشر مقالاته بجريدة الأهرام.
- ٢١ - كامل التلمساني (١٩٢٥ - ١٩٧٢) رسام وناقد فني ومخرج مسرحي.
- ٢٢ - سيف وانلى (١٩٠٦ - ١٩٧٩)، أدهم وانلى (١٩٠٨ - ١٩٥٩) حصل سيف على جائزة الدولة التقديرية للفنون.
- ٢٣ - يوسف العفيفى (١٩٠٢ - ١٩٧٠) كان أستاذا بالمعهد العالى للتربية الفنية ورائدا لجماعة الفن الحديث منذ عام ١٩٤٦.
- ٢٤ - سعد الحادم (١٩١٣ - ١٩٨٧) مصور وأستاذ بكلية التربية الفنية ورائد فى الفنون الشعبية.
- ٢٥ - محمد راتب صديق (١٩١٧ - ١٩٩٤) رسام متفرغ - كان رئيسا لجماعة أتيليه القاهرة للفنانين والكتاب منذ ١٩٦٤ حتى وفاته.
- ٢٦ - حامد سعيد (١٩٠٨) رسام ومفكر - أسس مركز الفن والحياة، وتولى منصب مدير عام التفرغ بوزارة الثقافة - حصل على جائزة الدولة التقديرية للفنون.



- ٢٧ - حبيب جورجى (١٩٦٥ - ١٩٩٢) مصور - أسس جماعة الرعاية الفنية عام ١٩٣٧ كما أسس  
مرسم الفنانين القطريين.
- ٢٨ - « غاية الرسام المصرى » تأليف رمسيس يونان - صدر ١٩٣٩ .
- ٢٩ - جورج حنين شاعر وكاتب - أحد مؤسسى جماعة الفن والحرية ١٩٣٩ .
- ٣٠ - فؤاد كامل (١٩١٩ - ١٩٧٣) مصور - أحد مؤسسى جماعة الفن والحرية، انتخب رئيساً لجمعية أتيليه القاهرة.
- ٣١ - نشرة معرض جماعة الفن والحرية ١٩٤١ - انظر كتاب « فجر التصوير المصرى الحديث » لعز الدين  
نجيب - مطبوعات دار المستقبل العربى ١٩٨٥ ص ٨١.
- ٣٢ - مجلة التطور - أصدرها الشاعر جورج حنين ١٩٤٠ .
- ٣٣ - المجلة الجديدة - أسسها ورأس تحريرها الكاتب الكبير سلامة موسى، ورأس رمسيس يونان تحريرها  
بين ١٩٤٢ - ١٩٤٤ .
- ٣٤ - مقدمه نشرة معرض جماعة الفن المعاصر ١٩٤٨ بقلم حسين يوسف أمين.
- ٣٥ - عبد الهادى الجزار (١٩٢٥ - ١٩٦٦) مصور - عمل بالتدريس بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.
- ٣٦ - حامد ندا (١٩٢٤ - ١٩٩٠) كان رئيساً لقسم التصوير بكلية الفنون الجميلة، ومؤسس شعبة فن  
الحداريات.
- ٣٧ - ماهر رائف (١٩٢٦) أستاذ ورئيس قسم الحفر بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية منذ تأسيسها  
١٩٥٧ .
- ٣٨ - هاجر سمير رافع واغلب رفاق الجماعة إلى الخارج وانقطعت اخبارهم عن الحركة الفنية بمصر منذ  
الخمسينات .
- ٣٩ - كتاب « عبد الهادى الجزار » - صبحى الشارونى - الهيئة العامة للكتاب ص ٩ .
- ٤٠ - المرجع السابق ص ١٣ .
- ٤١ - كتاب « عبد الهادى الجزار » من مطبوعات البعثة الفرنسية للأبحاث بالتعاون مع مجموعة بنوك  
مصرية ١٩٩٠ ص ٣٢ .
- ٤٢ - يوسف سيدة (١٩٢٠ - ١٩٩٤) مصور - شغل منصب أستاذ ورئيس قسم الرسم والتصوير بكلية  
التربية الفنية .
- ٤٣ - ريتب عبد الحميد (١٩١٩) مصورة - عملت أستاذة بكلية التربية الفنية .
- ٤٤ - صلاح يسرى (١٩٢٣) (لا تتوفر عنه معلومات منذ الخمسينات).
- ٤٥ - جمال السجيني (١٩١٧ - ١٩٧٧) نحّات - أستاذ ورئيس قسم النحت بكلية الفنون الجميلة  
بالقاهرة ثم الإسكندرية.



- ٤٦ - وليم اسحق (١٩٢٤) مصور - اعتقل فى معتقل الواحات السياسى منذ ١٩٥٩ - ١٩٦٤ وهاجر إلى الخارج فى الثمانينات.
- ٤٧ - داود عزيز (١٩٢٢) مصور - اعتقل فى معتقل الواحات السياسى منذ ١٩٥٩ - ١٩٦٤ عمل بوزارة التموين حتى ١٩٨٢ - ومشرفا فنيا بمجلة المنار حتى ١٩٩٠.
- ٤٨ - جاذبيه سرى (١٩٢٥) مصورة - عملت أستاذة بكلية التربية الفنية وتفرغت للفن منذ الثمانينات.
- ٤٩ - محمد حامد عويس (١٩١٩) مصور - عمل عميداً لكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية حتى تقاعد - حصل على جائزة الدولة التقديرية للفنون.
- ٥٠ - حامد عبد الله (١٩١٧ - ١٩٨٥) مصور - فنان حر، هاجر إلى أوروبا منذ ١٩٥٨ وعاد إليها فى ١٩٨١.
- ٥١ - نجيه حليم (١٩١٩) مصورة - فنانة حرة - حصلت على جائزة الدولة التقديرية للفنون.
- ٥٢ - المنجى أفلاطون (١٩٢٤ - ١٩٨٩) مصورة - فنانة حرة - شاركت بدور سياسى فى قضايا الحرية - اعتقلت بسجن القناطر الخيرية بين ١٩٥٩ - ١٩٦٣ وانتخبت وكيلاً لرئيس جمعية أتيليه القاهرة حتى وفاتها.
- ٥٣ - صفيه حلمى حسين (١٩٢٣) رسامة وخزاف - شاركت النحات هجرس فى تأسيس مرسوم حلوان للخزف - متفرغة حالياً بمرسمها بوكالة الغورى.
- ٥٤ - عبد السلام الشريف (١٩١١ - ١٩٩٦) خريج مدرسة الفنون الجميلة العليا قسم الخزف ١٩٣ - رائد فن الإخراج الصحفى بمصر - حصل على جائزة الدولة التقديرية للفنون.
- ٥٥ - حنى البنائى (١٩١٢ - ١٩٨٩) مصور - أستاذ ورئيس قسم التصوير السابق بكلية الفنون الجميلة (سابقاً).
- ٥٦ - عبد العزيز درويش (١٩١٨ - ١٩٨١) مصور - أستاذ ورئيس قسم التصوير السابق بكلية الفنون الجميلة (سابقاً).
- ٥٧ - أمين صبح (١٩٠٦ - ١٩٨٧) مصور - أستاذ ورئيس قسم التصوير السابق بكلية الفنون الجميلة فى السبعينات.
- ٥٨ - فتحى محمود (١٩١٨) توفى فى السبعينات، نحات - له عديد من التماثيل الميدانية والجداريات بالقاهرة والإسكندرية.
- ٥٩ - أحمد أمين عاصم (١٩١٨ - ١٩٩٢) نحات - أستاذ ورئيس قسم النحت السابق بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة (سابقاً).
- ٦٠ - كامل مصطفى (١٩١٧ - ١٩٨٢) أستاذ التصوير وعميد كلية الفنون الجميلة السابق بالإسكندرية (سابقاً).
- ٦١ - شفيق رزق (١٩٠٥ - ١٩٨٩) أستاذ التصوير وعميد كلية التربية الفنية السابق بالقاهرة.
- ٦٢ - محمد صدقى الجباخنجى (١٩١٠ - ١٩٩٣) مصور - أستاذ تاريخ الفن السابق بكلية الفنون بالقاهرة والإسكندرية.



- ٦٣ - صبرى راغب (١٩٢٠) مصور متفرغ.
- ٦٤ - كامل جاويش (١٩١٩ - ١٩٩٤) نحات متفرغ.
- ٦٥ - عبد الحميد حمدى (١٩١٧ - ١٩٧٨) نحات - ورئيس الهيئة العامة للفنون السابق.
- ٦٦ - عبد القادر مختار (١٩٢١) نحات - مدير عام المتاحف الفنية السابق ووكيل نقابة الفنانين التشكيليين.
- ٦٧ - محمود مرسى (١٩١٣) نحات - ولد وعاش وأنتج أعماله بالإسكندرية حتى الآن.
- ٦٨ - عبد البديع عبد الحى (١٩١٣) نحات ، فنان متفرغ.
- ٦٩ - محى الدين طاهر (١٩٢٨ - ١٩٩٤) نحات ، فنان متفرغ.
- ٧٠ - سيد عبد الرسول (١٩١٧ - ١٩٩٥) مصور - كان أستاذاً ورئيس قسم التصوير والزخرفة بمعهد ليونارد دافنشى.
- ٧١ - عباس شهدى (١٩١٨) مصور - عميد كلية الفنون الجميلة السابق بالقاهرة وأول نقيب منتخب لنقابة الفنانين التشكيليين.
- ٧٢ - رفعت أحمد صالح (١٩٣١) مصور متفرغ.
- ٧٣ - محمد حسنين على (١٩٢٢ - ١٩٨٧) مصور - كان موجهاً للتربية الفنية بالتعليم الثانوى ، فنان حر.
- ٧٤ - جمال محمود (١٩٢٤ - ١٩٩٠) مصور، فنان حر.
- ٧٥ - أحمد الرشيدى (١٩٣١) مصور، فنان حر.
- ٧٦ - كمال يكنور (١٩٢٥) مصور، فنان حر.
- ٧٧ - على دسوقى (١٩٣٧) مصور، فنان حر.
- ٧٨ - مرجريت نخله (١٩٠٨ - ١٩٧٧) مصورة - عملت أستاذة بكلية التربية الفنية بالقاهرة.
- ٧٩ - عفت ناجى (١٩١٢ - ١٩٩٤) مصورة - تحول منزلها ومنزل زوجها سعد الحادى إلى متحف بحى الزيتون.
- ٨٠ - محمد عزت مصطفى (١٩٠٧ - ١٩٦٩) مصور ومؤرخ فنى ومدير إدارة الفنون الجميلة بوزارة الثقافة فى بدايتها.
- ٨١ - على الديب (١٩٠٩) مصور - خريج مدرسة الفنون الجميلة العليا ومدير إدارة الفنون الجميلة بوزارة الثقافة فى الستينات.
- ٨٢ - مصطفى لحبيب (١٩١٣ - ١٩٩٠) نحات - رئيس قسم النحت بالتليفزيون منذ تأسيسه.
- ٨٣ - سعيد الصدر (١٩٠٩ - ١٩٨٦) نحات وخزاف - عميد كلية الفنون التطبيقية سابقاً.
- ٨٤ - حسن حشمت (١٩٢٠) نحات وخزاف وأستاذ للنحت بالفنون التطبيقية.
- ٨٥ - حسن سليمان (١٩٢٨) مصور - عمل مشرفاً فنياً بقصور الثقافة حتى سن التقاعد.



- ٨٦ - منير كنعان (١٩١٩) مصور - عمل رساماً بصحف ومجلات (دار الهلال - أخبار اليوم).
- ٨٧ - حسن فؤاد (١٩٢٦ - ١٩٨٥) مصور وكاتب ورئيس تحرير مجلة صباح الخير.
- ٨٨ - عبد الغنى أبو العينين (١٩٢٩) مصور ومزخرف ومصمم أزياء ومدير إخراج صحفى.
- ٨٩ - عبد المنعم القصاص (١٩٢٤ - ١٩٩٥) مصور ورسام صحفى (جريدة الاهرام).
- ٩٠ - عبد الوهاب الجريتلى مصور ومناضل سياسى - توفى غرقاً فور خروجه من معتقل الواحات ١٩٦٣ فى أثناء رحلة فنية ليرسم السد العالى.
- ٩١ - حسن العجاتى نحات - أستاذ بكلية الفنون التطبيقية سابقاً، توفى فى السبعينات.
- ٩٢ - عابده شحاتة نحاة من أصل لبنانى / زوجة الفنان راتب صديق (توفيت فى الثمانينات).
- ٩٣ - محمد مصطفى (١٩٢٤ - ١٩٩٠) نحات مدير عام الفنون الجميلة - اوائل الثمانينات.
- ٩٤ - محمد هجرس (١٩٢٤) نحات - أستاذ النحت بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية سابقاً.
- ٩٥ - حسن صادق (١٩٢٤) نحات - أستاذ النحت بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.
- ٩٦ - آدم حنين (١٩٢٦) نحات ومصور - أقام فى باريس منذ أوائل السبعينات لمدة ٢٠ عاماً.
- ٩٧ - عمر النجدى (١٩٣١) نحات ومصور - أستاذ بكلية الفنون التطبيقية.
- ٩٨ - صالح رضا (١٩٣٢) نحات - أستاذ بكلية الفنون التطبيقية.
- ٩٩ - أحمد عبد الوهاب (١٩٣٢) نحات أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية.
- ١٠٠ - صبحى جرجس (١٩٢٩) نحات - أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.
- ١٠١ - فاروق إبراهيم (١٩٣٧) نحات - أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة وعميدها سابقاً، ونقيب التشكيليين السابق .
- ١٠٢ - عبد الهادى الوشاحى (١٩٣٦) نحات - أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.
- ١٠٣ - مأمون الشيخ (١٩٣٩) نحات - أستاذ وعميد كلية الفنون الجميلة بالمنيا.
- ١٠٤ - عبد الحميد الدواخلى (١٩٤٠ - ١٩٩٠) نحات - أستاذ بكلية التربية الفنية بالقاهرة.
- ١٠٥ - أحمد السطوحى (١٩٤٢) نحات - أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية.
- ١٠٦ - عبد المجيد الفقى (١٩٤٥) نحات - أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.
- ١٠٧ - سمير الجنزورى (١٩٤٧ - ١٩٨٩) نحات حر.
- ١٠٨ - إبراهيم التايب (١٩٢٩ - ١٩٨٧) نحات حر.
- ١٠٩ - محمد رزق (١٩٣٧) نحات - عمل مستشاراً فنياً بشركة سيجال، متفرغ حالياً.
- ١١٠ - صبرى ناشد (١٩٣٨) نحات - عمل مدرساً لوزارة التعليم - ثم مديراً للمتاحف بالمركز القومى للفنون التشكيلية - ثم مديراً عاماً للخدمات الفنية للمتاحف والمعارض.



- ١١١ - محمد سيد توفيق (١٩٤١) نحات - متدرب من وزارة التعليم إلى المركز القومى للفنون التشكيلية - مديرا لمتحف راتب صديق.
- ١١٢ - عبد المنعم الحيوآن (١٩٤٢) نحات - أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.
- ١١٣ - حسن عثمان (١٩٢٩) نحات وخزاف وناقد فنى بجريدة الجمهورية.
- ١١٤ - يوسف فر نسيس (١٩٣٤) مصور ورسام صحفى ومخرج سينمائى.
- ١١٥ - ناجى كامل (١٩٣٤) نحات - ورسام كاريكاتير بجريدة الأهرام.
- ١١٦ - نبيل تاج (١٩٣٩) مصور - ورسام صحفى بمجلة الأهرام الاقتصادى.
- ١١٧ - عبد الغفار شديد ( ١٩٣٨ ) مصور وأستاذ تاريخ الفن بأكاديمية ميونيخ بألمانيا، وحاليا بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.
- ١١٨ - ملك أسعد (١٩٣٨) مصورة - تعمل بالثقافة الجماهيرية - حصلت على الدكتوراة فى التصوير الخزفى.
- ١١٩ - د . ثروت عكاشة (١٩٢١) مؤرخ فنى - جائزة الدولة التقديرية فى الفنون ١٩٨٩ - وزير الثقافة فى الستينات.
- ١٢٠ - مصطفى الأرتاؤوطى (١٩٢٠) مصور - أستاذ بكلية التربية الفنية سابقاً.
- ١٢١ - أبو خليل لطفى (١٩٢٠ - ١٩٩٣) مصور - أستاذ بكلية التربية الفنية سابقاً.
- ١٢٢ - سعيد العدوى (١٩٣٨ - ١٩٧٣) عمل حتى رحيله مدرسا بكلية فنون الاسكندرية، وأستاذ بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية.
- ١٢٣ - مصطفى عبد المعطى (١٩٣٨) مصور - مدير المركز القومى للفنون التشكيلية سابقا ورئيسا لأكاديمية الفنون المصرية بروما سابقا.
- ١٢٤ - محمود عبد الله (١٩٣٦) - حفار ومصور - أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية.
- ١٢٥ - زهران سلامة (١٩٣٩) مصور - مدير إدارة المراسم الفنية بالمركز القومى للفنون التشكيلية.
- ١٢٦ - خميس شحاته (١٩١٨ - ١٩٩٦) مصور - مدير مركز بيت السنارى بالإدارة العامة للفنون الجميلة سابقاً.
- ١٢٧ - إحسان خليل (١٩٢٤) مصورة - مدير عام بالمركز القومى للفنون التشكيلية سابقاً.
- ١٢٨ - محمود عفيفى (١٩٢٠ - ١٩٨٢) مصور - مدير عام وكالة الغورى بالمركز القومى للفنون التشكيلية سابقاً.
- ١٢٩ - محمود كمال عبيد (١٩١٨) نحات وخزاف - أستاذ بكلية التربية النوعية بالدقى.
- ١٣٠ - محمود النبوى الشال (١٩١٨) أستاذ بكلية التربية الفنية بالقاهرة - قسم زخرفة.



- ١٣١ - عبدالوهاب مرسى (١٩٢٩) مصور - عمل مديراً للمتاحف بالمركز القومى للفنون التشكيلية حتى سن التقاعد.
- ١٣٢ - أحمد نبيل سليمان (١٩٤٢) مصور - أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.
- ١٣٣ - صبرى منصور (١٩٤٢) مصور - عميد كلية الفنون الجميلة بالقاهرة سابقاً.
- ١٣٤ - مصطفى الفقى (١٩٣٧) مصور - أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.
- ١٣٥ - محمد قنديل ( ١٩ - ١٩ ) مصور - وكان صحفياً بدار الهلال .
- ١٣٦ - جماعة الفنانين الخمسة :
- فرغلى عبد الحفيظ (١٩٤١) مصور - وعميد كلية التربية الفنية بالقاهرة سابقاً.
- عبد الحميد الدواخلى (١٩٤٠ - ١٩٩٤) مصور ،نحات وأستاذ بكلية التربية الفنية والتربية النوعية قبل رحيله.
- رضا زاهر مصور متفرغ.
- على نبيل وهبه (١٩٣٧) مصور مدير متحف الفن الحديث بالقاهرة سابقاً - متفرغ حالياً.
- نبيل الحسنى (١٩٣٩) مصور.
- ١٣٧ - أحمد نوار (١٩٤٥) مصور وحفار - ورئيس المركز القومى للفنون التشكيلية وعميد كلية الفنون الجميلة بالمنيا سابقاً .
- ١٣٨ - محمود بقشيش (١٩٣٨) مصور - وناقد فنى - فنان متفرغ.
- ١٣٩ - محمود البسيونى (١٩٢٠ - ١٩٩٣) مصور وعميد كلية التربية الفنية بالقاهرة سابقاً.
- ١٤٠ - كمال أمين (١٩٢٣ - ١٩٨٠) حفار - أستاذ ورئيس قسم الحفر بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.
- ١٤١ - ممدوح عمار (١٩٢٨) مصور - أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.
- ١٤٢ - رمزى مصطفى (١٩٢٦) مصور وخزاف ونحات - أستاذ الديكور بالمعهد العالى للفنون المسرحية.
- ١٤٣ - كمال خليفه (١٩٢٦ - ١٩٦٨) مصور ونحات - كان فناناً متفرغاً.
- ١٤٤ - فاطمه عراجى (١٩٣١) مصورة - أستاذة بكلية الفنون الجميلة بالاسكندرية.
- ١٤٥ - جورج البهجورى (١٩٣٢) مصور - ورسام كاريكاتير فى الصحافة - يعيش بين القاهرة وباريس متفرغاً للفن منذ ١٩٧٥.
- ١٤٦ - هبة عنایت (١٩٣١) مصورة ورسامة صحفية ومديرة تحرير صباح الخير سابقاً والمستشار الفنى لدار روز اليوسف.
- ١٤٧ - سامى على حسن (١٩٢٧ - ١٩٨٨) مصور - خريج كلية الهندسة - مهندس إلكترونيات.
- ١٤٨ - غالب خاطر (١٩٢٢) مصور - خريج كلية الفنون الجميلة عمل بالتدريس وأقام العديد من المعارض.



- ١٤٩ - بخيت فراج (١٩٣٩) مصور - خريج كلية الفنون الجميلة - مدرس بكلية التربية بأسيرط.
- ١٥٠ - زكريا الزينى (١٩٣٢ - ١٩٩٣) مصور وأستاذ بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.
- ١٥١ - عبدالرحمن النشار (١٩٣٢) مصور - أستاذ متفرغ بكلية التربية الفنية بالقاهرة.
- ١٥٢ - شعبان مشعل (١٩٣٢) مصور - أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.
- ١٥٣ - رينب السجينى (١٩٣٠) مصورة - أستاذة بكلية التربية الفنية بالقاهرة.
- ١٥٤ - سعيد حداية (١٩٣٧) حفار - أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالاسكندرية.
- ١٥٥ - سعد عبد الوهاب نحاس - عمل رساما ومخرجا صحفيا بهيئة الكتاب وعدد من المجلات توفى آخر الثمانينات.
- ١٥٦ - إيهاب شاكر (١٩٣٣) مصور ورسام بدار روز اليوسف وفنان رسوم متحركة ومستشار فنى لدار الهلال.
- ١٥٧ - حلمى التونى (١٩٣٤) مصور ورسام لأغلفة الكتب ومستشار فنى لدار الهلال يواظب على إقامة المعارض الفردية منذ أواخر الثمانينات.
- ١٥٨ - سوسن عامر (١٩٣٣) فنانة متفرغة.
- ١٥٩ - عبد الوهاب مرسى (انظر رقم ١٣١).
- ١٦٠ - إسماعيل طه مصور - أستاذ الديكور وعميد كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية (سابقاً).
- ١٦١ - عطية حسين (١٩٣٨) مصور - أستاذ الديكور وعميد كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية (حالياً).
- ١٦٢ - وفيق المنذر (١٩٣٦) مدير عام بقطاع الفنون الشعبية بوزارة الثقافة.
- ١٦٣ - مصطفى الرزاز (١٩٤٢) مصور وعميد كلية التربية النوعية بالدقى.
- ١٦٤ - عصمت داوستاشى (١٩٤٣) مصور ونحات - مدير متحف الفنون الجميلة بالاسكندرية سابقاً - فنان متفرغ حالياً.
- ١٦٥ - مكرم حنين (١٩٣٩) مصور - وناقد فنى بجريدة الأهرام.
- ١٦٦ - سيد سعد الدين (١٩٤٤) مصور - وأستاذ بمعهد ليوناردو دافنشى سابقاً.
- ١٦٧ - عادل ثابت (١٩٤٣) مصور ورسام صحفى بدار الهلال (مجلة الكواكب).
- ١٦٨ - على حبيش (١٩٤٨) نحاس - وأستاذ مساعد بكلية التربية النوعية.
- ١٦٩ - سامح البتانى (١٩٤٥) مصور - أستاذ مساعد بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.
- ١٧٠ - صلاح عبد الكريم (١٩٢٥ - ١٩٨٨) نحاس ومصمم ديكور - عميد كلية الفنون الجميلة سابقاً ونقيب التشكيليين الأسبق.
- ١٧١ - عبد الله جوهر (١٩١٦) حفار - عميد كلية الفنون الجميلة بالقاهرة سابقاً.



- ١٧٢ - مصطفى أحمد (١٩٣٠) مصور - اشتغل بتدريس الفن والتوجيه الفني سابقاً.
- ١٧٣ - فاروق شحاتة (١٩٣٨) حفار - أستاذ بفنون الإسكندرية ومستشار مصر الثقافي بالنمسا سابقاً.
- ١٧٤ - ثروت البحر (١٩٤٤) مصور - المدير الفني لمعهد جوته بالإسكندرية سابقاً.
- ١٧٥ - محمد رياض سعيد (١٩٣٧) مصور - أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.
- ١٧٦ - عادل المصرى (١٩٣٧) مصور - أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية.
- ١٧٧ - محمد القباني (١٩٢٦) مصور - أستاذ التصوير بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية.
- ١٧٨ - فاروق وهبه (١٩٤٢) مصور - أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية.
- ١٧٩ - أحمد السطوحى (١٩٤٢) نحّات - أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية، ونقيب التشكيليين بالإسكندرية حالياً.
- ١٨٠ - عونى هيكل (١٩٣٦) نحّات حر.
- ١٨١ - محمد شاکر (١٩٤٧) مصور - أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية.
- ١٨٢ - سمير تادرس (١٩٣٥) مصور - موجه التربية الفنية بوزارة التعليم سابقاً.
- ١٨٣ - رباب عمر (١٩٣٨) مصورة - مدير عام الفنون التشكيلية بقصور الثقافة.
- ١٨٤ - يسرى حسن (١٩٥٠) مصور متفرغ.
- ١٨٥ - عدلى رزق الله (١٩٣٩) مصور متفرغ.
- ١٨٦ - حارم فتح الله (١٩٤٤) حفار - أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.
- ١٨٧ - فتحى أحمد (١٩٣٩) حفار - أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالمنيا.
- ١٨٨ - حمدى جبر (١٩٣٩) نحّات - أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية.
- ١٨٩ - الفول أحمد (١٩٣٣) نحّات - أستاذ النحت بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية.
- ١٩٠ - محمد رزق (١٩٣٧) نحّات حر - متفرغ للفن.
- ١٩١ - أحمد شبيحا (١٩٤٥) مصور حر - متفرغ للفن.
- ١٩٢ - سعد كامل (١٩٢٥) مصور وحفار - متفرغ.
- ١٩٣ - مريم عبد العليم (١٩٣٤) حفاره - أستاذة بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية حصلت على جائزة الدولة التقديرية فى الفنون.
- ١٩٤ - كمال السراج (١٩٣٤) مصور - أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة ورئيس جامعة حلوان سابقاً.
- ١٩٥ - سامى رافع (١٩٣١) مصور ومصمم زخرفى بكلية التربية الفنية بالقاهرة.
- ١٩٦ - فاروق حسنى (١٩٤٢) مصور - وزير الثقافة منذ عام ١٩٨٧ حتى الآن.
- ١٩٧ - حسين الجبالى (١٩٣٤) حفار - نقيب التشكيليين - أستاذ ورئيس قسم الحفر بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.
- ١٩٨ - أحمد فؤاد سليم (١٩٣٦) مصور - ومدير مجمع الفنون بالزمالك.



- ١٩٩ - أحمد عزامى (١٩٤٠) - مصور - أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية.
- ٢٠٠ - نعيمه الشيشينى (١٩٣٠) - مصورة - أستاذة بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية.
- ٢٠١ - حامد الشيخ (١٩٤٣ - ١٩٩٢) - مصور - أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.
- ٢٠٢ - حسن عبد الفتاح (١٩٤٢) - مصور - أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.
- ٢٠٣ - محمد رزق (١٩٣٩) - مصور - مدير مركز الجزيرة للفنون بالزمالك.
- ٢٠٤ - طارق ربادى (١٩٤٥) - نحات - أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية.
- ٢٠٥ - محمود عبد العاطى (١٩٥٠) - مصور - أستاذ مساعد بكلية التربية الفنية بالقاهرة.
- ٢٠٦ - رافت صبرى (١٩٤٤) - مصور - خريج كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية ١٩٦٦.
- ٢٠٧ - محمد عثمان (١٩٤٠) - نحات - أستاذ بكلية التربية النوعية بأشمون.
- ٢٠٨ - محمود شكرى (١٩٤٧) - نحات - أستاذ بكلية الفنون التطبيقية، والعميد السابق لها.
- ٢٠٩ - محمد عبد الحميد (١٩٤٢) - نحات - مدير عام بالمتحف الزراعى.
- ٢١٠ - فاروق بسيونى (١٩٥١) - مصور - مدرس بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.
- ٢١١ - شاكرا المعداوى (١٩٤٤) - مصور - يعمل بالهيئة العامة لقصور الثقافة.
- ٢١٢ - حسن غنيم (١٩٤٨) - مصور - مدير متحف ناجى، بالمركز القومى للفنون التشكيلية.
- ٢١٣ - عبد المنعم معروض (١٩٤٧) - مصور ومصمم زخرفى - أستاذ بكلية الفنون التطبيقية.
- ٢١٤ - سيد محمد سيد (١٩٣١) - مصور متفرغ.
- ٢١٥ - عبد الفتاح البدرى (١٩٤٩) - مصور متفرغ - خريج معهد ليوناردو دافنشى.
- ٢١٦ - صلاح عنانى (١٩٥٥) - مصور - عضو هيئة التدريس بكلية التربية الفنية بالقاهرة، مدير مركز النورى للتراث.
- ٢١٧ - عبد المنعم ركنى (١٩٤٣) - مصور - يعمل مديراً للقسم الفنى بشركة الأرياء الحديثة سابقاً، وعضو مجلس نقابة الفنانين التشكيليين.
- ٢١٨ - عطية مصطفى (١٩٣٥) - مصورة - عضو فنى بإدارة المراسم سابقاً.
- ٢١٩ - بدوى سعفان (١٩٣٤) - عمل بتدريس الفن والتوجيه الفنى بالدقهلية - نقيب التشكيليين بالدقهلية حالياً.
- ٢٢٠ - وجدى حبشى (١٩٤٠) - مصور - يعمل بالمركز القومى للفنون التشكيلية - ناقد فنى بجريدة وطنى.
- ٢٢١ - محمد إسماعيل (١٩٣٦ - ١٩٩٢) - مصور - درس الطب البيطرى وعمل سنوات فى اليابان وتفرغ للفن فى سنواته الأخيرة.
- ٢٢٢ - عبد السلام عيد (١٩٤٣) - مصور - أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية.
- ٢٢٣ - عبد الوهاب عبد الحسن (١٩٥٢) - حفار - فنان متفرغ مقيم فى كفر الشيخ.



- ٢٢٤ - جميل شفيق (١٩٣٨) عمل بالرسم الصحفى بمؤسسة التعاون - متفرغ للفن حالياً.
- ٢٢٥ - محمود أبو العزم (١٩٤٧) أستاذ التصوير بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.
- ٢٢٦ - حمدى عبدالله (١٩٤٤) مصور - أستاذ بكلية التربية الفنية بالقاهرة.
- ٢٢٧ - وسام فهمى (١٩٣٩) مصورة - فنانة متفرغة.
- ٢٢٨ - سعد رغلول (١٩٥٤) مصور - فنان متفرغ مقيم فى أسبوط.
- ٢٢٩ - إيفلين عشم الله (١٩٤٨) فنانة متفرغة.
- ٢٣٠ - هدى نخالد (١٩٤٤) مصور - تعمل بإدارة المراسم - بالمركز القومى للفنون التشكيلية.
- ٢٣١ - نازلى مذكور (١٩٤٩) مصورة - خبيرة اقتصادية بجامعة الدول العربية.
- ٢٣٢ - محمد الطحان (١٩٤٦) مصور - مشف على إدارة المعارض الدولية والبيئاليان.
- ٢٣٣ - محمد عفيفى (١٩٥٣) طرق على النحاس - فنان متفرغ.
- ٢٣٤ - رضا عبدالسلام (١٩٥٤) مصور - أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.
- ٢٣٥ - أبو بكر النوارى (١٩٤٩) مصور - عضو هيئة التدريس بكلية الفنون التطبيقية.
- ٢٣٦ - محسن حمزة (١٩٥٠) مصور - مدرس بكلية الفنون الجميلة - القاهرة.
- ٢٣٧ - محمد عبلة (١٩٥٣) مصور - فنان متفرغ.
- ٢٣٨ - محسن شعلان (١٩٥١) مصور - المشرف العام على الإعلام بالمركز القومى للفنون التشكيلية.
- ٢٣٩ - سعيد أبوريه (١٩٥٦) مصور - مدرس بقسم المجالات الفنية - كلية التربية الفنية بالقاهرة.
- ٢٤٠ - سلمى عبدالعزيز (١٩٥٢) أستاذ مساعد بقسم التصوير بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.
- ١٤١ - سامح الميرغنى (١٩٤٨) مصور - عضو فنى بنك المعلومات، المركز القومى للفنون التشكيلية.
- ٢٤٢ - سوسن أبو النجا (١٩٥٥) أمينة بمتحف مختار - متفرغة للفن حالياً.
- ٢٤٣ - عادل السيوى (١٩٥٢) درس الطب - ثم تفرغ للفن.
- ٢٤٤ - السيد القماش (١٩٥١) مصور وحفار - عضو هيئة التدريس بكلية الفنون الجميلة بالمانيا.
- ٢٤٥ - حمدى أبو المعاطى (١٩٥٨) مصور وحفار - عضو هيئة التدريس بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.
- ٢٤٦ - يحيى رمضان (١٩٦١) مصور - يعمل بالتدريس بفنون جميلة - المنيا.
- ٢٤٧ - محمد فتحى أبو النجا (١٩٦٠) مصور - فنان متفرغ يعيش بالإسكندرية.
- ٢٤٨ - بكرى محمد بكرى (١٩٤٨) مصور - عضو هيئة التدريس بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية.
- ٢٤٩ - محمد الناصر (١٩٥٧) مصور - يعمل رساماً بمجلة نصف الدنيا - جريدة الأهرام.
- ٢٥٠ - فتحى عفيفى (١٩٥٠) مصور - يعمل بالمصانع الحربية، حصل على منحة تفرغ من وزارة الثقافة عدة سنوات.

٢٥١ - خالد حافظ (١٩٦٥) درس الطب - ثم تفرغ للفن.



- ٢٥٢ - صلاح المليجي (١٩٥٧) مدرس الجرافيك بفنون جميلة القاهرة.
- ٢٥٣ - محمد جلال عبدالرازق (١٩٤٩) حفار - أستاذ مساعد بكلية الفنون الجميلة - القاهرة - قسم الحفر.
- ٢٥٤ - محمد خاطر (١٩٥٥) حفار - عضو هيئة التدريس بكلية الفنون الجميلة بالمانيا.
- ٢٥٥ - أحمد عمر أحمد (١٩٦٠) حفار.
- ٢٥٦ - أحمد عبد العزيز (١٩٥٠) نحات - أستاذ مساعد للنحت بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.
- ٢٥٧ - محمد إسماعيل جاهين (١٩٤٨) نحات - أستاذ مساعد للنحت بكلية الفنون الجميلة بالمانيا.
- ٢٥٨ - أحمد جاد (١٩٤٦) نحات - أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.
- ٢٥٩ - محمد العلاوى (١٩٤٧) نحات - أستاذ مساعد بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.
- ٢٦٠ - السيد عبده سليم (١٩٥٢) نحات مشرف فنى بقصر الثقافة بكفر الشيخ - متفرغ للفن حاليا.
- ٢٦١ - محمد أبو القاسم (١٩٤٩) نحات - أستاذ النحت بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.
- ٢٦٢ - طارق الكومى (١٩٦٢) نحات متفرغ.
- ٢٦٣ - شريف عبد البديع (١٩٥٧) نحات - فنان حر ويقيم فى باريس حاليا.
- ٢٦٤ - عبد المحسن الطوخى (١٩٤٠) نحات - يعمل بالهيئة العامة لقصور الثقافة.
- ٢٦٥ - هشام نوار (١٩٦٧) نحات ومصور - متفرغ حاليا.
- ٢٦٦ - إسحق دنياى (١٩٥٢) نحات - يعمل بالهيئة العامة لقصور الثقافة.
- ٢٦٧ - جمال عبدالناصر أبو اليزيد (١٩٥٧) نحات - يعمل بالهيئة العامة لقصور الثقافة - متفرغ حاليا.
- ٢٦٨ - جمال حنفى (١٩٣٢) أستاذ الخزف بكلية الفنون التطبيقية.
- ٢٦٩ - نبيل درويش (١٩٣٦) أستاذ الخزف بكلية الفنون التطبيقية.
- ٢٧٠ - محمد الشعراوى (١٩١٦) خزاف متفرغ - عمل بوزارة الثقافة فى مصر واليمن الديمقراطية فى مجال الفنون التشكيلية.
- ١٧١ - جمال عبود (١٩٤٢) أستاذ الخزف بكلية الفنون التطبيقية.
- ٢٧٢ - رينب سالم (١٩٤٥) أستاذ الخزف بكلية الفنون التطبيقية.
- ٢٧٣ - سمير الجندى (١٩٤٣) خزاف متفرغ.
- ٢٧٤ - محمد مندور (١٩٥٠) خزاف متفرغ.
- ٢٧٥ - رينات عبد الجواد أستاذ الخزف بكلية الفنون التطبيقية.
- ٢٧٦ - حسن عثمان (١٩٢٩) خزاف وناقد فني بجريدة الجمهورية.
- ٢٧٧ - مرفت السوفى (١٩٥١) خزافة - مدرسة بكلية التربية الفنية.

● تم جمع المادة الوثائقية بالتعاون مع المركز القومى للفنون التشكيلية.



## محتويات

٣	..... مقدمة
	<b>الفصل الأول</b>
	- بزوغ الحركة الفنية .. والتغيير الاجتماعى
٦	..... - بين رفض الفن الدخيل وقبوله
	<b>الفصل الثانى</b>
١١	..... - الفنان والمشروع الثانى للتهضة (بين ناجى ومختار)
	<b>الفصل الثالث</b>
١٧	..... معزوفة جيل الرواد
	<b>الفصل الرابع</b>
٣١	..... - مفارقة جيل الوسط
	<b>الفصل الخامس</b>
	جماعات التمرد .. والمجتمع
٤١	..... ١ - «الفن والحرية» وحصاد الاغتراب
٤٥	..... ٢ - «الفن المعاصر» ورحلة فى الأعماق السفلية
٥١	..... ٣ - «الفن الحديث» نحو مجتمع جديد
	<b>الفصل السادس</b>
٦١	..... تنويعات على وتر المجتمع
٦٢	..... ١ - فنانون متمردون



٦٥	٢ - قنوات مفتوحة على الجماهير .....
٦٨	٣ - فن الهواء الطلق .....
٧٠	٤ - أكاديميون - انطباعيون .....
٧١	٥ - فنانون البيئة والتراث .....
٧٣	٦ - الفنانين والمجتمع .....

## الفصل السابع

### الفن .. والمشروع الثاني للنهضة

٨٥	١ - الخمسينات .. سنوات الانتقال .....
٨٨	٢ - الستينات .. شمس الضحى .....
٩٠	٣ - في دفة التلاحم الاجتماعي .....
٩٥	٤ - وجه آخر للضحى .....
٩٨	٥ - ملحمة السد العالي .....
١٠١	٦ - الفن في مواجهة الانكسار القومي .....
١٠٤	٧ - الستينات - وتداخل الأجيال والمحاور .....

## الفصل الثامن

### توجهات فنية جديدة في السبعينات والثمانينات

١٣٥	١ - انحسار التوجه الاجتماعي .....
١٣٨	٢ - إرهاصات اجتماعية متنوعة .....
١٤١	٣ - فنانون الثمانينات .....



**مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب**

**رقم الايداع بدار الكتب ٩٧/١٠٧٩٩**

---

**I.S.B.N 977-235-910-3**









تحمّل صفحات هذا الكتاب رؤية فنان وناقد خبر الحركة التشكيلية المصرية والتحم بها منذ الستينيات حتى الآن، فهي إذن رؤية من الداخل لتلك الحركة يكمل بها كتابه «فجر التصوير المصري الحديث» الذي فاز بجائزة المجلس الأعلى للثقافة، ودراساته النقدية العديدة المنشورة خلال ربع القرن الأخير.

والكتاب يعد أول دراسة تتلمس تضاريس وأبعاد الاتصال بين الفنان المصري والمجتمع وتجلياتها المختلفة، ليس فقط من منطلق الموضوع أو الشكل أو الرمز أو الدلالة الاجتماعية، بل - وقبل ذلك كله - من منطلق موقف ورؤية الفنان تجاه المجتمع، وانعكاساتهما على إنتاجه شكلاً ومضموناً، وهما تحدّدان في النهاية هذه التجليات، كما تحدّدان الدور الاجتماعي للفن.

ولما كانت المساحة التاريخية التي نتعرض لها الدراسة أعرض بكثير من مساحة صفحاتها المحدودة، فقد ركّز المؤلف جهده على محاولة فك الاشتباك بين الخطوط المتشابكة والمعقدة لأجيال وتيارات الحركة الفنية، وعلى وضع علامات الطريق وشق ممرات احتمالية - أكثر منها يقينية - للوصول إلى الهدف.

وتلك - بلا شك - مهمة أضخم بكثير من جهود ناقد أو باحث فرد، لكن حسب هذا الكتاب أنه يتوخى الأمانة التاريخية، ويلتزم الحذر عند الاستدلال أو الاستنتاج، وأنه يفتح الطريق أمام جهود نقدية مكثفة، لتلقى مزيداً من الضوء على هذا الطريق.